

Lingue e Culture in Sicilia  
Piccola Biblioteca per la Scuola

*Collana diretta da Marina Castiglione e Iride Valenti*

4

Centro di studi filologici e linguistici siciliani  
[www.csfls.it](http://www.csfls.it)

Lingue e Culture in Sicilia.  
Piccola Biblioteca per la Scuola  
Sezione Percorsi per la scuola primaria e secondaria di primo grado

Copertina di Lorenzo Maria Ciulla, 2017

Volume stampato con il contributo  
dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana  
Dipartimento dei Beni culturali e dell'Identità Siciliana

Marina Castiglione

# Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana

Testi e analisi

Con la collaborazione di  
Alessia De Caro e Miryam Lo Dato



CENTRO DI STUDI FILOLOGICI E LINGUISTICI SICILIANI  
PALERMO 2018

Alla pagina del portale [www.dialektos.it](http://www.dialektos.it) dedicata al volume, sono interamente scaricabili le tracce audio e video dei testi analizzati, corredati da legenda esplicativa.

Castiglione, Marina <1966->

Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana : testi e analisi / Marina Castiglione ; con la collaborazione di Alessia De Caro e Miryam Lo Dato. - Palermo : Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018.

(Lingue e culture in Sicilia : piccola biblioteca per la scuola ; 4)

ISBN 978-88-96312-84-1

1. Racconti popolari – Sicilia.

I. De Caro, Alessia.

II. Lo Dato, Miryam.

398.209458 CCD-23

SBN Pal0305332

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

### *Introduzione delle curatrici della collana*

Con questo quarto numero continua la collana “Lingue e culture in Sicilia. Piccola Biblioteca per la Scuola” dedicata alla sezione “Percorsi”.

Si tratta del primo volumetto dedicato espressamente alla scuola primaria e alla secondaria di primo grado e pensato per chi voglia applicare sin dai primi cicli e con la dovuta scientificità la Legge Regionale 9/2011 relativa all’«Insegnamento della storia, della letteratura e del patrimonio linguistico siciliano nelle scuole» (per cui si rimanda a Ruffino, a cura di, 2012).

Il volume, quindi, comprende una prima parte descrittiva e teorica che consentirà ai docenti di arricchire le proprie conoscenze in merito alla narrazione orale tradizionale e alla sua ricca e stratificata genesi e diffusione, fuori dalle stereotipie disneyane. Le fiabe di tradizione orale, come esempi di miti degradati, propongono all’ascoltatore di ieri e al lettore di oggi, un ordine sociale e un orientamento culturale che hanno resistito per secoli e che sono comuni a molte civiltà dell’Occidente come dell’Oriente. In particolare, il lavoro si sofferma sulla tradizione siciliana e su alcune peculiarità del suo patrimonio fiabistico, utili al docente per inquadrare l’argomento.

Nella seconda parte, invece, troveranno spazio esempi testuali, alcuni dei quali non compresi nel ricco *corpus* raccolto un secolo fa da Giuseppe Pitrè. I testi dialettali verranno analizzati alla luce delle classificazioni di Aarne e Thompson e alle funzioni – scolasticamente note – di Vladimir Propp.

Il volume è corredato di indicative proposte didattiche. Al link [www.dialektos.it](http://www.dialektos.it) è possibile scaricare e ascoltare i testi originali raccolti sul campo a Licata, Delia, Canicattì e Sommatino, nella speranza che costituiscano uno stimolo per avviare ulteriori indagini in altri centri, a dispetto di una cieca indifferenza alla cancellazione di una tradizione orale plurisecolare.

Marina Castiglione e Iride Valenti

## Premessa

*C'era na vota un papu, un pipu e un re, u vo cuntatu arrè?*

(Licata)

*Cuntu, si racconta e si ricunta u billissimu cuntu,  
è lu cuntu di màsciu varbìjiri, si nun vi piaci vi lu cuntu arrìjiri.*

(Delia)

*Ciciu ciciu, co cuntu finiu.*

(Castelbuono)

Oggi si sente parlare di *storytelling*, come se si trattasse di una novità dell'uomo moderno. La facoltà di narrare, invece, è insita nell'individuo, una costante della sua presenza nel mondo.

Come osserva Roland Barthes «il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti [...]; il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura; internazionale, trans-storico, transculturale, il racconto è là come la vita».

Non bisogna confondere, però, la funzione e i contesti della narrazione tradizionale, con questa nuova formula che utilizza gli schemi della narrazione per raggiungere obiettivi di diversa natura, prefissati ed esterni alla narrazione stessa, e che si applica dalla politica sino alla comunicazione d'impresa, dal giornalismo sino alla medicina, dall'intrattenimento sino alla psicologia, dalla divulgazione culturale sino al settore pubblicitario.

Promuovere un valore per vendere un prodotto, ricorrere a parole-chiave per garantire un consenso, fare leva sulle emozioni per veicolare stereotipi (evidenziamo usi estremi e contestabili dello *storytelling*), sono obiettivi del tutto avulsi dalle fondamenta che hanno generato le grandi epopee e le costanti narra-

tive delle civiltà che, nel rappresentare un immaginario, divulgavano simboli identitari e trasmettevano saperi e conoscenze secolarmente stratificati.

Quando pensiamo alla narrazione siamo abituati a credere che ci si riferisca soltanto a ciò che viene esplicitamente presentato come tale, ad esempio un romanzo, un film o – più recentemente – una *fiction*; invero, le “storie”, tutti i tipi di storie, sono costantemente intorno a noi, e costituiscono insieme ambiente, sfondo e cornice della vita umana.

Sin dall’infanzia siamo esposti e coinvolti in una qualche forma di narrazione: i nostri genitori e nonni ci raccontano delle storie per farci addormentare; nelle prime fasi della formazione ci vengono veicolati dei saperi anche attraverso delle storie; negli spazi di culto apprendiamo i fondamenti attraverso parabole; noi stessi creiamo delle storie nelle quali ci immergiamo felicemente durante il gioco; persino i nostri sogni emergono come frammenti narrativi. (Paternostro 2013)

Questi stati di immaginazione, che altro non sono che province del simbolo e della metafora, sono stati definiti da Jonathan Gottschall nel suo saggio *L’istinto di narrare* come l’“isola che non c’è”.

Nel corso della crescita si abbandonano sempre di più i territori della fantasia e della narrazione immaginaria di dimensione individuale, ma il bisogno di storie rimane inalterato. Si trasforma, prende le vie più diverse, le forme più disparate (dal *gossip* – spazio ampiamente percorso, con altre definizioni, anche all’interno delle case delle nostre nonne – al fantacalcio), ma in un modo o in un altro esso rimane al centro del nostro approccio alla vita, in modo più o meno cosciente.

Nella nostra stessa aneddotica personale non abbiamo la piena coscienza dell’esperienza vissuta, che può apparire confusa e caotica sino a quando non la raccontiamo a noi e, soprattutto, agli altri: soltanto in quel momento la elaboriamo e la dotiamo di senso e di ordine, inserendola in un disegno compiuto e strutturandola in una “memoria autobiografica” da trasferire alle generazioni di figli e nipoti. La stessa modalità con cui – anche in-



consapevolmente – costruiamo la nostra auto-narrazione dà forma all’esperienza e persino al non vissuto (ad esempio il sogno o la menzogna) conferendogli un titolo di realtà.

Nell’atto della narrazione ad uno o più interlocutori si consuma così il riconoscimento: di noi stessi (in termini emozionali, storico-biografici e psichici), degli altri e di noi in mezzo agli altri. Dunque, *l’homo narrans* (Fisher 1984) è costruttore di storie così come della Storia.

Per questi motivi Jedlowski parla della narrazione come del “mettere le storie in comune”. Soltanto grazie a queste fasi di elaborazione narrativa e condivisione nell’atto del raccontare noi siamo in grado di superare quella condizione che ci vede “opachi a noi stessi”: la narrazione ci serve per cercare di eliminare le zone d’ombra, per cercare di razionalizzare i punti oscuri e inspiegabili, per eliminare quelle “opacità” che ci privano del “senso” di cui scrive il sociologo.

Nel momento in cui si costruiscono “storie comuni”, queste superano la limitatezza dell’esperienza singola e si ergono a costruzioni del mondo collettivo, delle condizioni inspiegabili della natura e della vita, trasferendole e trasfigurandole su un piano ordinatore. Come scrive Prince (1984), uno dei massimi studiosi di narratologia, il pensiero narrativo viene rivolto principalmente a tutto ciò che riguarda la condizione esistenziale degli individui, la comunità e la sua costruzione sociale, le possibili reti di relazioni tra gli esseri umani, il mondo psichico.

Jerome Bruner, padre dell’orientamento culturalista in psicologia dell’educazione, sostenitore dell’importanza del “pensiero narrativo” e della simbolizzazione come principio unificatore della realtà, mette in luce il modo in cui la narrazione sia fondamentale a livello individuale e culturale.

Esempio efficace per comprendere il pensiero narrativo e il suo funzionamento è costituito dal mito: «Il mito, forse, si pone come un “filtro” dell’esperienza, o, addirittura, tende a rimpiazzarla» (Bruner 2005).

Il mito è una narrazione presente nel patrimonio culturale di un popolo, una sorta di memoria storica antropologica nella

quale vengono raccontati e trasfigurati valori e conoscenze. Ogni popolo possiede dei propri miti di riferimento e ad essi fa risalire le storie riguardanti le origini della vita, del mondo, della civiltà. Investiti di queste valenze religiose, spirituali e gnomiche, i miti assurgono al grado di narrazione sacra e come tale sono detentori di verità, una verità indiscutibile, infallibile. Le narrazioni dei miti non sono né vere né false: possono narrare fatti possibili, verosimili, con esattezza di luoghi fisici, personaggi e legami sociali, ma interessano soprattutto vicende incredibili, fatti meravigliosi, luoghi indeterminati, personaggi inverosimili, eventi prodigiosi, gesta sovrumane, anche molto distanti dall'esperienza della realtà vissuta quotidiana e collocabili in un momento temporale che precede la storia come disciplina di fatti realmente accaduti.

Nel suo saggio *Il mito e il padre nella psicologia primitiva* (1976), l'antropologo Bronislaw Malinowski scrive:

Studiato dal vivo, il mito non è una spiegazione che soddisfi un interesse scientifico, ma la resurrezione in forma di narrazione di una realtà primigenia, che viene raccontata per soddisfare profondi bisogni religiosi, esigenze morali, esso esprime, stimola e codifica la credenza; salvaguarda e rafforza la moralità; garantisce l'efficienza del rito e contiene regole pratiche per la condotta dell'uomo. Il mito è dunque un ingrediente vitale della civiltà umana; non favola inutile, ma forza attiva costruita nel tempo.

La narrazione dei propri miti era ed è ancora eseguita oralmente – laddove praticata – da un cantore, una figura che all'interno della società viene considerata esperta della narrazione (pur senza alcun apprendistato formalizzato), sia riguardo ai contenuti che devono essere trasmessi sia riguardo alle tecniche e alle modalità in cui avviene questa trasmissione.

Questi cantori utilizzano tecniche di memorizzazione e di recitazione particolari e utili per l'impresa di ricordare un gran numero di vicende (da ultimo, Bonanzinga 2013a). In tal senso possiamo citare lo stile formulare, ricco di parole e sequenze di parole che ritornano, come patronimici ed epiteti, le quali, assieme

alle forme metriche e ritmiche, garantivano la facilità della memorizzazione.

L'antropologo e docente gesuita Walter Ong ha pubblicato nel 1982 (in seguito tradotto in Italia nel 1986) il fondamentale saggio *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* nel quale si descrivono le trasformazioni della civiltà nel passaggio dall'oralità alla scrittura. Nello stesso volume Ong ha individuato le condizioni principali di una narrazione in un contesto a oralità primaria:

- la struttura sintattica del discorso è di tipo prevalentemente paratattico, cioè la costruzione dei periodi consta di una disposizione frasale non incassata: ciò a vantaggio del cantore che deve memorizzare e dell'ascoltatore che deve seguire e comprendere;
- ricorso a elementi precostituiti e di formule ripetitive, sia dal punto di vista espressivo sia da quello del contenuto. Si tratta quindi di una narrazione ridondante;
- l'atto discorsivo orale si realizza in uno svolgimento che fluisce senza interruzioni, senza cioè che l'ascoltatore abbia la possibilità di riascoltare ciò che non ha recepito. La ridondanza è l'unico strumento del cantore per tenere desta l'attenzione di chi ascolta e per permettere all'uditorio una maggiore comprensione del discorso;
- il sapere trasmesso oralmente non deve essere rinnovato: l'originalità rischierebbe di cancellare la sostanza di ciò che deve essere trasmesso di generazione in generazione. Bisogna notare, però, che nella trasmissione del sapere nelle culture orali vi è anche la tendenza ad eliminare quegli elementi che non sono più utili per il presente: la narrazione, quindi, si riconfigura in base alle esigenze del qui e ora;
- appiglio al contesto concreto in cui si svolge la narrazione. Il discorso orale viene antropologizzato anche attraverso una recitazione fisica, pragmatica, gesticolante, che coinvolge la memoria del narratore.

Nel 1987 uscì una importante riflessione sul passaggio dall'oralità alla scrittura di Eric Havelock che offriva un quadro del passaggio dall'oralità alla scrittura ragionando sulla strutturazione stilistico-retorica dei poemi omerici e valutandone i riflessi di una transizione anche antropologica.

Accanto ai cantori di miti, intere generazioni di narratori si sono succedute, da quelli di professione a quelli improvvisati attorno a un braciere, ma tutti hanno risposto alle condizioni sopra descritte.

Sebbene la civiltà occidentale abbia velocemente annullato una tradizione millenaria di trasmissione orale di saperi e storie che filtravano attraverso diversi generi (dal proverbio alla fiaba, dal *cuntu* al canto, dalle filastrocche alle ninne nanne), è ancora possibile raccoglierne tracce, grazie alla ricerca sul campo e ad interviste mirate che però non possono che riprodurre fittiziamente il *fari cunculina* (stare attorno al braciere), ossia riunirsi di sera per raccontare storie e aneddoti, o la riproduzione di canti del lavoro, come quelli *all'antu* (per cui si cfr. il recente Schimmenti 2016). Ciò accade in Sicilia, nella ristretta microarea considerata, nei centri nisseni di Delia e Sommatino e in quelli agrigentini di Canicattì e Licata. Ma altri centri, di sicuro, riservano altrettante testimonianze residuali che è ancora possibile registrare e da cui si potrebbe ripartire per non disperdere del tutto questo ricco patrimonio.

Dal mito allo *storytelling*, quindi, la narrazione ha una funzione di specchio, nel quale l'uomo si riflette per definirsi, misurarsi, strutturarsi, comprendere sé stesso e il mondo.

Avere ridotto la narrazione a bene strumentale per il raggiungimento di uno scopo utilitaristico o per il *marketing* dell'intrattenimento vuol dire avere svuotato il serbatoio dei miti fondativi da cui ogni generazione è ripartita.

Abbiamo sottratto ai nostri figli la memoria della storia e delle storie, li abbiamo affidati ad altre narrazioni spesso per immagini con sottofondo di onomatopée, li abbiamo privati delle voci degli anziani e dei linguaggi locali.

Siamo responsabili, come genitori, docenti e operatori culturali, di una frattura drammatica i cui guasti non riguarderanno soltanto i singoli.

La scuola può fare molto, ridando valore ai binomi interdipendenti di linguaggio e modalità del discorso, di architettura narrativa e costruzione simbolica, di circolazione dei temi archetipici

e reinterpretazione culturale, di ordinarietà della realtà e straordinarietà della fantasia.

Molti sono gli approcci che ciascun docente potrà autonomamente seguire e praticare. D'altra parte la narratologia (termine coniato dal filosofo formalista russo Tzvetan Todorov) ha avuto molte applicazioni, tra cui le seguenti:

- il formalismo russo con autori quali Bakhtin, Sklovskij, Todorov, Tomasevskij e Propp;
- lo strutturalismo francese, con le analisi di Barthes, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Genette e Ricoeur;
- il neo-criticismo statunitense, rappresentato da Frye, Scholes, Chomsky, Chatman e MacIntyre;
- la linguistica testuale e la semiotica italiana, con Cesare Segre, Umberto Eco, Maria Corti e D'Arco Silvio Avalle;
- la sociologia e la psicologia cognitiva, con Goffman, Lakoff, Minsky, Schank, Abelson;
- la psicologia narrativa, grazie ai lavori di Bruner, Mair, Kelly, Bannister;
- le teorie sulla mitologia e sulla scrittura cinematografica degli statunitensi Campbell e Vogler;
- l'ermeneutica tedesca di filosofi come Husserl e Gadamer.

A partire dall'“ascolto” e riservando ampio spazio all'analisi delle tecniche e delle regole testuali, allo studio della prossemica e della dimensione performativa, alla conoscenza del momento storico in cui le fonti sono state documentate, questo volume intende proporsi come stimolo a recuperare in maniera non occasionale la conoscenza del patrimonio fiabistico siciliano alla luce di valutazioni linguistiche, testuali e culturali (sociali, etno-antropologiche, religiose, onomastiche, etc.) con cui non sarà difficile coinvolgere le classi di giovani studenti, sebbene oggi assai distanti dalle pratiche comunicative di un tempo.

Ricordiamoci, però, che se le pratiche comunicative sono ormai profondamente cambiate i nostri figli e studenti non ne sono la causa.

## *Ringraziamenti*

Il volume avrebbe avuto poco interesse senza l’apporto fondamentale delle dottoresse Alessia De Caro e Miryam Lo Dato, pazienti e attente raccogliatrici sul campo dei *cunti* orali. A loro il mio più sincero ringraziamento per le raccolte effettuate in occasione delle loro ricerche di laurea a Licata, Delia, Canicattì e Sommatino. In particolare, a Myriam Lo Dato, dottoressa in Filologia moderna e Italianistica, si devono anche alcune delle proposte didattiche elaborate alla fine del presente volume.

Un ringraziamento inoltre va a Vito Matranga e Roberto Sottile per la paziente rilettura e – ultimo soltanto in questa pagina – a Giovanni Ruffino.

# 1. Il patrimonio fiabistico in Sicilia

## 1.1 *Primi studi sulla fiaba*

Il repertorio narrativo attestato nella tradizione orale siciliana rispecchia temi ampiamente circolanti in tutta l'area euromediterranea, con prevalenza delle storie di magia, dei racconti di animali e di tesori nascosti (*truvaturi*), delle narrazioni agiografiche e delle storielle comico-satiriche (tra cui spicca il ciclo che ha per protagonista il "furbo-sciocco" *Giufà*). Uno spazio specifico occupa inoltre l'epica cavalleresca, materia specificamente trattata dai contastorie professionisti. Le fiabe venivano ripetute e apprese in occasioni legate alla vita domestica e ai contesti del lavoro. Ancora vivo è il ricordo delle narrazioni che animavano le serate invernali intorno al braciere, gli afosi pomeriggi estivi nei cortili o in strada davanti agli usci delle case, le pause dal lavoro specialmente tra braccianti, operai e pescatori. (Bonanzinga 2013, p. 963)

Non esagera Sergio Bonanzinga quando afferma che i temi del corpus fiabistico siciliano si riscontrano nell'ampio bacino euromediterraneo. Il comparatista Angelo De Gubernatis, addirittura, fu convinto assertore della derivazione monogenetica di tutto il patrimonio mondiale ad un'unica origine, quella dei miti solari indiani.

Difficile per il popolo individuare nella figura della *mammadra* le antiche mitografie legate al serpente (De Gubernatis 1871); impossibile connettere le fiabe magiche ai riti di iniziazione attraverso la morte fittizia ad opera di un animale-totem divoratore, che si risolve in un'altrettanta fittizia resurrezione e in un superamento della soglia dell'im maturità; complicato vedere nella presenza dei santi e dei demoni una cristianizzazione di fasi pagane. Eppure ciò che la tradizione ha degradato a racconto

per bambini non è altro che il precipitato di antiche credenze pre-cristiane che la plurisecolare trasmissione intergenerazionale ha preservato dall'estinzione. Ecologicamente il materiale narrativo è stato trasformato, adattato e ristoricizzato in maniera sincretistica senza che perdesse del tutto gli elementi eziologici primari. La contaminazione permette alla narrazione di innovarsi mediante la combinazione dei vari materiali che il repertorio tradizionale mette a disposizione, mescolando cultura dotta e popolare, tradizioni pagane e i rituali legati agli elementi naturali (acqua, aria, terra, fuoco) e simboli recenti (la Croce): ecco quindi la Madonna donare strumenti magici o San Giuseppe minacciare Dio di mandare via dal Paradiso la Madonna e gli angeli. Questi assestamenti non intaccano però mai la sostanza, ossia la struttura del racconto.

A proposito di lunga durata nella memoria collettiva, orale o autoriale, si pensi – a titolo di esempio – che oggi possiamo ritrovare elementi del tipo narrativo denominati da Aarne e Thompson AT 706 ('la fanciulla dalle mani mozze', cfr. § 2.2), nel romanzo di Andrea Camilleri, *Il casellante*; che *ddragunara* è una delle parole/concetti chiave nella narrativa di Silvana Grasso; che il romanzo di Giuseppina Torregrossa *Il conto delle minne* è così suddiviso: *Lu cuntù avi lu pede* (Prologo), *Lu cuntù* (Il racconto), *Lu cuntù na lu cuntù* (Il racconto nel racconto) e *Comu finisci si cunta* (Come va a finire). E ancora: c'è anche il caso "limite", documentato da Claudio Saporetti, che ha per protagonista Gilil Ninnurta, il "pover'uomo di Nippur", personaggio di una fiaba assiro-babilonese, perfettamente coincidente con "L'astuto Peppe", protagonista di un racconto raccolto nel catanese dalla Gozenbach e coincidente con il protagonista di un *cuntù* raccolto nel palermitano (a Polizzi Generosa) da Pitré, dal titolo *Lu scarparu e li monaci* (analoga ampia diffusione si risconterà nel personaggio di Giufà, § 1.2.7).

Le narrazioni orali scrivono la loro storia nell'aria sino a quando non ricevono attenzioni specifiche. Il secondo Ottocento è il periodo in cui ne comincia l'interesse scientifico, in Italia come all'estero (si pensi ai fratelli Grimm). In questo cinquantennio, la



spinta della teoria sulla mitologia comparata di Müller e sull'evoluzionismo di Tylor, sollecitano vari studiosi italiani di orientamento tardo romantico ad ampliare o aprire gli studi agli usi e costumi da una parte, e alle fiabe dall'altra. Angelo De Gubernatis (che accoglie proprio la tesi di Max Müller, secondo cui le fiabe sarebbero resti di un'antica mitologia aria e indoeuropea) pubblica le *Novelline di Santo Stefano* nel 1869; Domenico Giuseppe Bernoni le *Fiabe popolari veneziane* nel 1873; Rachel Harriette Busk il *Folk-lore of Rome, collected by word of mounth from the people* nel 1874; Domenico Comparetti le *Novelline popolari* nel 1875; Vittorio Imbriani la *Novellaja fiorentina* nel 1877; Gherardo Nerucci le *Sessanta novelle popolari montalesi* nel 1880; Gennario Finamore le *Tradizioni popolari abruzzesi* nel 1882. Si noti come nelle diverse tradizioni regionali stenti a imporsi il termine 'fiaba'.

In Sicilia, Laura von Gonzenbach, nata e vissuta per lungo tempo a Messina, raccolse e tradusse in tedesco una serie di fiabe tra il 1868 e il 1870. La sua opera in due volumi comprendeva novantadue testi di cui circa un terzo riguardano le fiabe (59), novelle (18), leggende e fiabe religiose (13) e infine favole di animali (2) classificate e confrontate con varianti europee e con testi letterari antichi e moderni. Tale raccolta, però, presentava pregi e difetti: il difetto di non definire in modo accurato i dati biografici dei narratori e la precisa località in cui i testi erano stati raccolti; il pregio di trascrivere in modo scrupoloso, senza modificare alcun elemento che potesse alterare il tono della narrazione stessa. La Gonzenbach, inoltre, non esitò a inserire testi in cui si narravano apertamente argomenti duri come lo stupro o il tentativo di seduzione di una fanciulla da parte di un prete. I *Sicilianische Märchen, aus dem Volksmund gesammelt* del 1870, riccamente annotati dal seguace di Theodor Benfey (sostenitore della tesi "orientalista"), Reinhold Köhler, furono a rischio dispersione durante il terremoto del 1908 di Messina.

La Sicilia concorrerà, insieme alla Toscana, a fornire la maggiore quantità di testimonianze, grazie alla successiva raccolta di Giuseppe Pitre. Le due regioni sono senz'altro, anche a detta di

Calvino, i territori che eccellono per qualità e quantità di dati. Infatti, ben 42 su 200 fiabe dell'antologia calviniana saranno tratte dal repertorio favolistico siciliano pitreiano.

## 1.2 *Giuseppe Pitрэ*

Se la Gonzenbach si interessò alla parte orientale della Sicilia, Giuseppe Pitрэ per la raccolta del materiale fiabesco si orientò, invece, verso le zone occidentali dell'isola e ad aiutarlo in questa impresa furono numerosi intermediari: Gaetano di Giovanni raccolse fiabe e racconti dei comuni agrigentini di Cianciana e Casteltermini e si occupò anche di rivedere graficamente i testi; Serafino Amabile Guastella raccolse invece i racconti di Chiaramonte e della zona circostante all'antica contea di Modica. Il suo metodo di raccolta differiva da quello del Di Giovanni: infatti, come riporta Lo Nigro (1968), il Guastella non trascriveva il racconto contemporaneamente all'ascolto, ma in un secondo momento. Altro stretto collaboratore del Pitрэ fu Salvatore Salomone-Marino che diede un notevole contributo nella raccolta di materiali del territorio palermitano, in particolar modo grazie agli informatori di Partinico e Borgetto; e poi, ancora, qualificate presenze costituirono: Salvatore Vigo, attivo ad Acireale, Mangano e Castiglione Etneo; Lionardo Greco a Salaparuta; Vincenzo Gianlongo a Polizzi Generosa; Antonino Traina a Caltanissetta; etc. Alcuni di loro, successivamente, pubblicheranno ulteriori raccolte di canti, novelle, proverbi, scioglilingua: sarà il caso di Salvatore Salomone-Marino e di Gaetano Di Giovanni. Lo stesso Giuseppe Pitрэ, inoltre, fu raccoglitore per il territorio di Palermo, dei comuni limitrofi (Ficarazzi, Bagheria, Villabate) e in alcune zone messinesi, trapanesi e catanesi.

Afferma con disappunto il demologo palermitano: «Avrei potuto arricchire di più la serie delle parlate, se tutto ciò che è buono e ragionevole potesse conseguirsi, e se tutte le persone che sono state larghe nel promettere fossero state sollecite di mantenere» (G. Pitрэ, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, vol. I,

Bologna, Forni Editore 1968 [ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, Luigi Pedone-Lauriel editore 1870-1913], p. 22), segno che ulteriori avrebbero potuto essere le aree di provenienza e i nomi dei corrispondenti.

I materiali confluiscono nel 1875 nei quattro volumi dedicati alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. La raccolta comprende quattrocento testimonianze popolari, trecento nel testo e cento sotto la rubrica delle «Varianti» e «Riscontri», registrate in 46 comuni siciliani appartenenti a tutte le aree geografiche e linguistiche. Il quarto volume si chiude con ulteriori sette novelle albanesi di Sicilia. I testi, a loro volta, sono divisi in cinque serie e un'Appendice:

1. Fiabe di re, principesse fatate, di draghi e mamme-draghe. (141)
  2. Novelle che narrano piacevolezze, motteggi, facezie, burle che popolo e letterati fanno avvenire nel loro paese. (59)
  3. Tradizioni storiche e fantastiche di luoghi e di persone. (46)
  4. Proverbi e modi di dire proverbiali. (25)
  5. Favolette e apologhi nel significato ordinario della parola. (10)
- Appendice. (19)

Secondo Cristina Lavinio, in Pitрэ non verrebbe tracciata una linea di demarcazione netta tra i diversi generi. Pitрэ dunque sovrapporrebbe e userebbe come sinonimi i termini “fiabe” e “novelle”, e neppure le altre voci usate nei saggi introduttivi o nelle note ai testi si sottrarrebbero ad un uso vago e indiscriminato dei due sostantivi.

Resta fermo il fatto che «l'intento positivistico di osservazione del dato autentico» (Sardo, in Capuana 2015, p. XXXI) viene esercitato avvalendosi di favellatori dialettofoni: si tratta dunque di fiabe orali tradotte in scrittura e accompagnate da sparute note di tipo linguistico o etnografico e da un apparato di riscontri e analogie con la tradizione orale del resto d'Italia, comparazione che conferma l'ampia circolazione di temi archetipici. Il piglio narrativo di alcuni informatori (si pensi ad Agatuzza Messina per Palermo o a Elisabetta Sanfratello di Vallelunga) consente «di percepire, oltre alla parola scritta, l'ombra della performance ori-

ginaria, dell'azione verbale, del gesto» (Lavagetto 2008, p. XI), trasferendo sulla pagina scritta la vivacità e il ritmo della comunicazione faccia a faccia e superando il mito del 'popolo narratore'.

Agatuzza Messina, ad esempio, era una donna di circa settant'anni che abitava al Borgo, quartiere storico palermitano, dotata di un grande ingegno e straordinaria memoria che le permettevano di ricordare perfettamente i racconti appresi dalla madre o dal nonno e che trasmetteva con un fare semplice ed efficace. Balia dello stesso Pitrè, benché non sapesse leggere, era capace di riprodurre frasi o parole tipiche dell'ambiente oggetto del suo racconto, adattandosi alla situazione e all'ambiente narrato. Alla Messina appartengono circa quaranta racconti tra fiabe, novelle, leggende e aneddoti, ma il genere da lei preferito sono le fiabe in cui predomina la virtù singolare di un personaggio femminile, di norma una donna tenace, intelligente, determinata a raggiungere il suo obiettivo (VI *Caterina la Sapienti*, VIII *La panza chi par-ra*; XLII *Gràttula - beddàttula*) ma anche ricca di virtù domestiche, come accade alla protagonista della fiaba XI *Li tri belli curuni mei!* la quale, una volta giunta in un palazzo disabitato e in disordine, si dà immediatamente da fare per rimettere ordine (si avverte che le trascrizioni pitreiane seguono l'originale):

*Camina di ccà, camina di ddà, vitti un palazzu, ma tuttu annighiatu, cuminsannu di lu purtuni e finennu a li finistruna. Trasi, e vidi li gran cammari. Trasi 'nta la cucina e vidi lu beni di Diu. Va nni l'autri cammari e vidi tutti cosi a gamm'allaria; si pigghia 'na scupa, e metti a 'ppulizzari dda 'ntrata. Ddopu appulizzia ddi cammari, appulizia lu fanali, sbatti di matarassa, nesci biancaria, conza ddu lettu, cci fici addivintare ddu palazzu un oru.*

### 1.2.1 Elementi comuni alle fiabe pitreiane

Come ogni fiaba che si rispetti, anche le fiabe siciliane iniziano e si chiudono con formule prevedibili. Al posto del "C'era una volta", il narratore canonicamente annuncia il suo ingresso con *Si cunta e si ricunta*, *'Na vota s'arricconta*, *'Na vota cc'era*. Al "vissero felici e contenti", si sostituiscono formule sempre diver-

se, ma accomunate da uno strappo rispetto al tempo narrativo e a un ritorno al tempo presente della povera quotidianità dell'uditorio, priva di elementi magici e di speranza: *Iddi arristaru filici e cuntenti, / E nui ccà chi nni munnamu li denti; Iddi arristaru filici e cuntenti / E nuàvutri ccà senza nenti; Favula ditta e favula scritta, / Dicitì la vostra, ca la mia è ditta; E arristaru cuntenti e filici, / E nui comu li mazzi di radici; Iddi arristaru maritu e muglieri, / E nuatri scàusi di li peri; etc.*

Per quanto riguarda i titoli, Pitрэ numera e titola tutte le sue fiabe, ma in realtà per riferirsi a un particolare racconto si diceva (e si dice) *u cuntù di...*, *a fàula di...*, *u fattu di...* o, più semplicemente, *chiddu/a di...*

Secondo le parole di Italo Calvino, la fiaba siciliana ha un «avvio realistico», ovvero molte fiabe siciliane si aprono con una situazione reale e desolata che riflette le condizioni socio-economiche della Sicilia ottocentesca; basti pensare al padre che va invano in cerca di erbe per sfamare la propria famiglia: avviene, ad esempio, nella fiaba XIX *Lu Scavu* e in LII *La troffa di la razza* i cui protagonisti sono un padre e un figlio, i quali non trovano altro che un unico cespuglio sotto al quale si nasconde un padre-drago che prenderà con sé il giovane.

Le famiglie dei protagonisti sono spesso numerose e solo chi arriva per primo può cibarsi di una porzione di minestra calda, come in XXIII *Tridicinu*. Altre volte la ricerca di erbe per la minestra è condotta da donne che sono costrette a rubare gli ortaggi, come in XX *La vecchia di l'ortu* e XXII *Li setti latrì*, con la conseguenza di dover cedere una figlia a mo' di pagamento.

L'avvio realistico raggiunge il suo apice nella fiaba XXVII *Peppi, spersu pi lu munnu* che narra la vicenda di un povero bracciante, il quale trovandosi in una situazione familiare di estrema indigenza (con a carico la madre vedova e due sorelle) decide di lasciare la propria casa in cerca di una situazione migliore.

A popolare il mondo fiabesco non sono soltanto semplici braccianti: i favellatori di Pitрэ documentano inconsapevolmente il tessuto ergologico della Sicilia ottocentesca, rappresentando lavoratori di ogni tipo, con mansioni generiche o specifiche: ad

esempio, accanto ad un mestiere come il *piscaturi*, si incontrano anche tipi di attività legate in modo più specialistico alla pesca di un particolare tipo di pesce (*sardaru*, *purpajolu*, *tunninaru*), attività per le quali emerge un quadro complesso e affascinante rappresentabile nella tabella che segue:

Mestieri agricoli/rurali	Mestieri spazio urbano	Mestieri artigianali	Mestieri cortigiani	Mestieri legati alla pesca
aciddaru	annetta - puzzi	arginteri	ammasciaturi	marinaru
burgisi	carritteri	chiavitteri	bracceri	niguzianti di li mari
camperi	chiancheri	citarraru	cammareri	piscaturi
carbunaru	funnacaru	custureri	criatu	purpajolu
cardunaru	furmagista	firraru	cridinzeri	raisi
cavuliciddaru	gnuri	furnaru	cocu	sardaru
craparu	lucannera	lignamaru	cucineri	tunninaru
giardinaru	maistra	mastru d’ascia	cunservaturi di la robba	varu (gen. per ‘marinaio’)
jaddinaru	mastru muraturi	mastru d’acqua	nutaru	
lignarolu	mircantì	mastru di l’oru	servituri	
mastru pirriaturi	panneri	orifici	sigritariu	
massaru	pignataru	panitteri	purtunaredda	
mulinaru	piluccheri	pastaru	trabbanti	
picuraru	putiaru	scarparu/ scarpareddu	’strolacu	
purcaru	robbi - vicchiaru	solichianeddu	cunsigghiere	
staddunaru	scippa - anghi	ugghiaru		
urtulanu	spiziali			
vaccaru	tavirnaru			
viddanu	tamurrinaru			
vurdunaru	tincitori			
vistiamaru	varveri			
vujaru				

Mestieri riservati unicamente alle donne sono la *lavannara* ossia la lavandaia (in XI, XVI, XXI, CLXXXIX, CXCIX), la *mammana*, ovvero colei che assiste la partoriente prima e durante il parto (in VIII, XXXVI, LV, LXI, LXXIII, CV), la nurrizza cioè la balia (in VI, XIV, LVI, LVIII, CXIV, CCXVII), la filandaia (XII, CXV, CXLVIII, CCL-LXXXVI, CCXCIX) e nella maggior parte dei casi a farne menzione sono le narratrici. L'atto del filare, come osserva la Giallombardo (1988), sembra avere un valore iniziatico connesso al matrimonio, come nella novella CCLXXVI *Lu fusu cadutu*, in cui la protagonista, *Maricchiedda*, proprio mentre è intenta a filare alla finestra, incontra un cavaliere che diventerà suo marito e trarrà la donna e la sua famiglia dallo stato di povertà.

Alcune fiabe, poi, rappresentano la lunga pratica della cardatura del lino («*Quantu guai pati lu linu! / Canta gaddu e fa matinu. / Quantu scardu e pisu lu linu!*») come propedeutica alle vicende amorose (LXVI *Lu Sangunazzu*).

Alla miseria i personaggi sembrano a volte rassegnati come si può evincere dalla fiaba XLIX *Lu roggju di lu varveri*, in cui un orologio incantato non si stanca mai di rispondere alle domande che ogni uomo a prescindere dall'estrazione sociale e dall'età gli pone. Massima incarnazione del destino o sorte è la vecchia della fiaba LXXXVI *Sfurtuna*, che si dimostra sorda e indifferente alle richieste della povera protagonista, una principessa su cui incombe la fama di iettatrice. L'immagine è quella di una anziana donna sporca, magra e irricognoscente:

*Sfurtuna va, e va nna lu furnu, trova sta vecchia e macari si sfrinziàu a vidilla quant'era lorda, fitusa, micciusa e smagarata. Cci apprisenta lu pani, e cci dici: – "Surticedda mia, pigghiatillu" – "Vattinni, vattinni" ca 'un vogghiu pani!: ci dici la vecchia, e si vota la facci.*

Il mondo contadino siciliano non è tuttavia il solo protagonista delle fiabe di Pitrè, ad esso è accostato anche l'ambiente di corte come informano alcuni titoli: III *Li figghi di lu Re di Spagna*, XV *Lu Re di Spagna*, LXXIV *Lu Re di Spagna e lu milordu 'nglisi*. Come dimostra la stessa fiaba sopra citata, LXXXVI *Sfurtuna*,

nemmeno il mondo di corte è immune da vicende dolorose: anzi, spesso gli eredi dei regni diventano bersaglio principale delle maledizioni delle mamme-draghe, come in XIII *Bianca comu nivì russa comu focu* e in XIV *Mandrùni e Mandruna*.

Le classi sociali, in ogni caso, non sono impenetrabili: si può precipitare dall'alto in basso e percorrere il senso inverso. Ad esempio giovani donne o uomini con una estrazione sociale bassa o comunque non regale, diventano rispettivamente mogli di re o re. Accade in IV *Povira-bedda*, VI *Catarina, la Sapienti*, CCX-CIX *La Divota*, etc. In quest'ultima fiaba, la povera casa di un'orfana si trasforma in una ricca abitazione grazie alla sua devozione religiosa e, in virtù di questa inaspettata prosperità, potrà accattivarsi le simpatie della suocera regina:

*'na casa muntata ca mancu li megghiu signuri l'hannu, cu ninfi, divani, ciffuneri, tappiti, cannileri d'argentu: 'na cosa mai vista. [...] La Riggina a vidiri sta rara facci e li ricchizzi sparaggiati, cci vinni lu risu a lu mirceri; curri nni la picciotta e si la pigghia sutta lu vrazzu, 'un putennu cchiù di abbrazzalla e vasalla.*

Uno spiraglio alla vita reale e popolare della Sicilia è visibile in diversi altri elementi. Dai racconti, si possono rintracciare infatti aperture ai modi di dire tipici, ai proverbi, alle voci di strada e dei campi, alle grida dei venditori ambulanti (come quelli di uccelli, che attiravano la gente con il richiamo «*Ah-ch'aju-cardiddi! Ah-ch'aju pinzuna!*» [Ah, ho cardellini! Ah, ho fringuelli!]). E, ancora, la rappresentazione di credenze e di usi tipici dell'isola, dell'immagine con cui si restituisce l'idea antica della donna, modello di docilità e di fedeltà, del sentimento della famiglia, degli elementi e degli interni domestici, degli usi alimentari e in particolare della centralità del pane:

*[...] 'mpastaru 'na pocu di farina di Majorca, e ficiru quattru belli pastizzi e li mannaru a 'nfurnari. La muggieri di lu furnaru ddoppu un pizzuddu accumenza a sèntiri un ciàuru ca era 'na musía; chi fa? pigghia un pastizzu di chiddi, si lu mancia, e nni fa subbitu unu comu vinni vinni, farina urdinaria, acqua lorda di lu scupazzu: poi 'na cosa liscia liscia di supra, e lu cunfusi cull'àutri tri. (LXI Burdilluni)*



Un elemento suggestivo si presenta in quei racconti in cui la figura femminile, quasi in uno spirito di rivincita, ottiene dei meriti che usualmente spettano ai personaggi maschili. È il caso di VIII *La panza chi parra*, in cui si scorge un epilogo che porta in primo piano il riconoscimento delle capacità della donna, tanto che il re deciderà di affidare alla moglie il governo del proprio regno per la sua maggiore capacità di giudizio.

Ne *Lu re de li setti muntagni d'oru*, raccontato da Agatuzza Messia e inserito nella raccolta pitreiana del 1873, Calvino individua il richiamo ai rituali magici e iniziatici, con un loro calendario (nel rinvio al giorno successivo in cui le prove sono già state superate) e una numerologia (le scomposizioni del numero tredici). Tre sono le sorelle da sposare, tre le prove che il fratello dovrà affrontare per conquistare la propria sposa, tre i cognati legati al mondo animale o sotterraneo. Il terzo cognato è, tra l'altro, un suonatore di chitarra, il cui suono è mediatore tra il mondo infero e la continuità della vita, con richiamo al mitico Orfeo.

Ed ecco che, accanto al dato realistico, quasi in modo carsico, appaiono gli elementi di più antiche credenze. Claudio Marazzini, riprendendo la classificazione di Laurence Harf-Lancner e applicandola alla tradizione favolistica nazionale, distingue il “meraviglioso” (ciò che non è cristiano e proviene magari dalla cultura classica e pagana), dal “magico” (che appartiene al retroterra demoniaco e stregonesco), dal “miracoloso” (cioè il soprannaturale cristiano).

“Il meraviglioso” pitreiano è costellato di orchi, mamme-draghe (di cui parleremo in § 1.1.3), esseri favolosi, maghi, fate, animali parlanti, amuleti. Ad esempio, in LXI *Ciciruni*, le fate donano un anello alla sorella del protagonista dicendole che le servirà in caso di pericolo. Il tema dell'anello compare altre volte, anche come segno di riconoscimento e fedeltà tra gli amanti e richiama racconti cortesi medievali come quello di Tristano e Isotta di Thomas.

Alla sfera del “magico” sono ascrivibili i demoni e le streghe che è possibile ritrovare insieme in una sola fiaba, XLVIII *L'aneddu d'Ancèlica*: la protagonista del racconto possiede un anello fatato costruito da sette diavoli, alcuni dei quali appartenenti alla

tradizione siciliana altri risalenti ai diavoli danteschi (*Farfaricchiu, Maumettu, Malacarni, Sgranfugninu, Cicirittu, Cudatorta, Bez-zabbù*). Nel quarto volume di *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano* Pitre chiarisce che il demone, nella credenza popolare siciliana, è legato alla stregoneria o alla magia, non ha una forma definita né un nome unitario. Il popolo siciliano, in genere, per via del fenomeno chiamato interdizione linguistica, teme che la stessa nominazione possa contribuire ad evocarlo. A tal fine ricorre a pseudonimi (*virsiieri, lu tintu, l'ancilu niuru*) o a falsi nomi (*Culicchia, Mastru Paulu, lu cuçinu, Martinettu/Martineddu*). Le sedi dei demoni sono varie: la tradizione popolare ha collocato i diavoli sotto forma di donne nei Monti Erei o all'Inferno, che in alcune leggende locali è geograficamente localizzabile presso il sito dei *Cientu Puzzi* a Ragusa.

Accanto ai demoni agiscono le streghe, *stria* o *'nserra*, a seconda se si tratti di una strega-spirito o di una fattucchiera, ovvero maga. Le streghe-spirito non escono di giorno e sono solite uccidere i bambini che non hanno ancora compiuto il quarantanovesimo giorno di nascita. La strega-fattucchiera, invece, è una donna comune dotata di una magia nera e che lancia le cosiddette fatture, sortilegi che limitano o annullano le volontà altrui. Nel racconto testé citato, XLVIII *L'aneddu d'Ancèlica*, la protagonista è, dunque, una strega-spirito come si legge anche nelle battute finali:

*Figghioli mei, stati attenti: lu cuntun di l'aneddu d'Ancèlica nun è favula; Ancelica è ancora e sempri viva, ed è pri tutti banni, chi carrìa armi a lu 'nfernu. Pri chissu la misiru 'mmenzu li diavuli.*

Accanto alle fate, inoltre sono presenti i maghi, come in LIII *Magu Virgillu*, ormai assai distante dal ruolo di guida dantesca:

*Si cunta e s'arricunta a lor signuri ca 'na vota cc'era e cc'era un magu putenti e putirusu chi si chiamava Virgillu e cumannava l'arti arbòlica.*

Tuttavia, i maghi talora peccano di sciocchezza, rivelando i mezzi per liberare giovani fanciulle incantate, come nella fiaba di XXXVII *Rosamarina*.

Nell'ambito del racconto religioso, incasellabile nella sfera del "miracoloso", uno spazio tra gli elementi estranei alla tradizione precedente, viene riservato da Pitrè alla descrizione delle storie dedicate alla figura di Gesù Cristo. Tali narrazioni sarebbero circolate durante la fase di progressiva cristianizzazione del medioevo, dando vita ad un ciclo evangelico leggendario di cui la popolazione avrebbe tenuto molto conto.

Fanno parte di questa serie di racconti evangelici anche quelli che vedono coinvolti gli apostoli in viaggi improbabili e avventure poco edificanti con il loro Maestro (CXXII *S. Petru e lu tavrinnu*; CXXIII. *Lu Signuri, S. Petru e li Apostuli*; CXXIV *Accaciùni*; CXXV *Fra Giugannuni*). Una figura particolarmente rilevante, che fa da contrappeso a Cristo, è quella di Pietro, che appare come un personaggio alla buona e dedito agli scherzi. Diversa è la sua immagine se in presenza della madre. In questo caso, vestirà i panni di guardiano del paradiso, mentre prega Dio affinché salvi la madre che brucia tra le fiamme dell'inferno, punita per la sua avarizia e il suo egoismo (CXXVI *Lu porru di S. Petru*). Altrettanto presente è San Giuseppe, il cui ruolo non è dissimile da quello di un mago che reclama la recita del Padre Nostro per soccorrere una giovane:

*Lu vecchiu niscú a chidda di li cascì, e ci dissi: – «Vidi ca iu sugnu S. Giuseppi! Nun ti scurdari di dirimi la patrinostru; vasinno, si tu ti scordi a mia, iu mi scordu a tia, e ti fazzu assaltari arreri di li latrì! Per cui, pensa beni!» (CXV Lu S. Giusippuzzu)*

Infine, ecco apparire una certa numero di fiabe contenenti aneddoti e facezie su monaci, confessori, predicatori e preti, ritratti dalla fantasia popolare non come garanti della fede e portatori di principi religiosi, ma come uomini avidi e vendicativi (CLXI *Lu scarpareddu*; CLXXIII *Lu Monacu e lu fratellu*).

Qualora i personaggi appartengano al mondo comune, le tristi e pericolose peripezie si concludono con un lieto fine grazie al coraggio, alla bellezza o all'astuzia dei protagonisti: essi, infatti, diventano re o regine e i loro nemici vengono sconfitti o muoiono.

### 1.2.2 *Dialetto e dialetti*

I testi trascritti nei quattro volumi di Pitрэ riproducono tante varietà dialettali locali per quanti sono i centri coinvolti nella raccolta, con una ampia rappresentazione di fenomeni fonetici tuttora riscontrabili (ad esempio la metaforesi). Il meno fedele risulta essere, per paradosso, il dialetto palermitano, probabilmente a causa della volontà dello stesso Pitрэ di emendarlo da tratti ritenuti eccessivamente popolari e distanti dalla pronuncia borghese (come ad esempio il dittongo incondizionato, per cui Ruffino 2001). Non di rado Pitрэ rimanda al I volume, in cui riporta un *Saggio d'una grammatica del dialetto e delle parlate siciliane*, con la descrizione dei suoni e delle parti del discorso, così come si presentano nella loro variabilità geografica.

Dal 1875 ad oggi molti altri studi dialettologici sono più utilmente utilizzabili (cfr. Ruffino 2001; Matranga e Sottile 2013), ma va detto che molte considerazioni pitreiane possono ancora essere prese per buone. In particolare Sottile *in stampa* riflette proprio sul dialetto delle fiabe pitreiane e sul grado di avvicinamento/distanziamento delle trascrizioni dai reali fenomeni fonetici delle parlate rappresentate, in particolare proprio quella palermitana.

A vantaggio dei lettori, nelle note a pie' di pagina, lo stesso demologo fornisce alcune informazioni o accezioni, soprattutto per le fraseologie non sempre trasparenti. Ad esempio, nella fiaba LXI *Burdilluni* (§ 2.1) se ne trovano alcune che appartengono alla espressività della narratrice Agatuzza Messina:

*fari li cosi di la panza*, 'allestire il corredo pel bambino da nascere';  
*aviri la testa rutta*, 'perder la verginità';  
*esseri pizza-avanti-furnu*, 'essere sempre il primo a muoversi, e farsi innanzi, a parlare, a sentenziare,' (come la focaccia (*pizza*) che si mette sempre la prima, alla bocca del forno);  
*cu' nesci fora di lu sò paisi, si finci Conti, Duca e Marchisi*, 'diventare vanaglorioso senza che alcuno possa contrastare la menzogna'.

I testi forniscono un ricco materiale che può prestarsi a diverse valutazioni didattiche: relative alla formazione delle parole

(*mparadisari* in CLXII. *Lu scarparu e li monaci*), alle etimologie (dagli arabismi *mischinu*, *tabbuto* e *coffa* ai galloromanzi *addugari*, *burgisi* e *vanedda*, tutte voci in LXIV. *Lu scarparu e li diavulli*), all’inserzione di proverbi (*scurciari un pidocchiu p’un guranu* in XCII. *Lu Principi di Missina*) e filastrocche formulari («*Arvulu, quantu, àutu si’, vasciu t’ha a fari, Pi li virtù chi Bìfara havi.*» in XV *Lu re di Spagna*), all’uso delle allocuzioni di rispetto («*O matri Sirena, e si havi mali vossia, ca mi voli tantu beni, com’hê fari eu?*» in LIX. *La figghia di Biancuciuri*) e inverse («*Ma duna accura sai! nun cci l’hai a diri pirchì mi servi, a la zia.*», *ibidem*).

### 1.2.3 Onomastica

La tradizione fiabistica contemporanea – tratta in gran parte dalle traduzioni dei testi di Hans Christian Andersen, Charles Perrault e dei fratelli Grimm – fa ampio uso di etichette generiche, come *Principe azzurro* o *Regina delle nevi*, e di “nomi parlanti”, da *Cappuccetto Rosso* a la *Sirenetta*, da *Pollicino* a *Rosaspina*.

Come vedremo, non mancano, nella tradizione siciliana, nomi di questo genere – assimilabili tipologicamente a dei soprannomi – che spesso appaiono sin dal titolo in abbinamento al nome individuale (VI *Caterina la Sapienti*; CXX *Marcu dispiratu*) o in sintagmi (IV *Povira-bedda*) o con forme parentali (XXIII *Soru Sosizzedda*) o in forme semplici (XXXIII *Tridicinu*) o all’interno di un’espressione (CCLVI *Li carizzii di Tinchuni*). Più spesso, essi emergono all’interno del testo, ma non sempre vengono motivati.

La maggior parte, però, derivano dal più comune repertorio dei nomi individuali.

Nei trecento racconti dell’opera di Pitrè sono stati individuati ventinove nomi propri maschili e ventotto nomi propri femminili che si presentano sia come forme piene (es. Giovanni) sia come ipocoristici (es. Gianni).

I nomi maschili sono i seguenti: *Alì*, *Antuninu/Ninu*, *Brasi*, *Caloriu*, *Cola*, *Custantinu*, *Fidiricu*, *Filici*, *Filippu/Filippeddu*, *Franciscu/Ciccu*, *Giuseppi* (e varr.), *Giuvanni/Giugannuni/Giuganni/Giuvanni*, *Grigoliu*, *Gugghiermu*, *Jachinu/Jachineddu*, *Martinu*,

*Mennu, Niruni, Paolu/Palinu, Petru/Pitruzzu, Roccu, Ruggeru, Salvaturi, Santi, Settimu, Silvestru, Suli, Tumasi, Vincenzu/Vincienzu/Vicienzu, Vitu.* Il più delle volte essi si presentano in occorrenze singole (ess.: *Caloriu, Filici, Grigoliu, Silvestru*). Tra i nomi maschili, distribuito su ben ventinove di testi, il maggiormente ricorrente risulta essere quello del santo patrono dell'isola, *Giuseppe*, quasi sempre nella forma di ipocoristico:

GIUSEPPE	GIUSEPPI	XXIV Bianca cipudda; LXXV La stivala; LXXXIV La Bedda di li setti muntagni d'oru; LXXXVIII Don Giuseppe Piru; XCII Lu Principi di Missina; CLXXIV Lu parrinu e li cumpari picurara; CLXXVI Lu custureri; CVIX La morti e so figghiozzu; CXV Lu San Giusipuzzu.
	JUSEPPI	CVIII Mastru Juseppi; CXXXV Lu nasu di lu Sagristanu.
	PEPPI	XXVII Peppi, spersu pi lu munnu; XXIX Lu scarpareddu mortu di fami; XXXI La 'Mperatrici Trebissonna; XXXVI Li figghi di lu cavuliccidaru; LXXXIII Lu malacunnutta; LXXXVIII Don Giuseppe Piru; CVIII Mastru Juseppi; CXVI S. Micheli Arcangilu; CLVI Firrazzanu; CLXII Lu scarparu e li monaci; CCLXIX Jibbisoti, frustajaddi.
	PIPPINU	LXIX Lu piscaturi; LXXXIV La Bedda di li setti muntagni d'oru; XCII Lu principi di Missina; XCVIII Lu Tinenti prenu; CXVI S. Micheli Arcangilu; CCLXXXVII Lu cavaduzzu fidili.
	'SIPPUZZU	CXXXV Lu nasu di lu Sagristanu.
	PIDDUZZU/PIDDU	LXIX Lu piscaturi.

Proprio i nomi maschili, due in particolare, fanno emergere la diastratizzazione degli ipocoristici in un sistema nominale che, presentandosi assai limitato, sfrutta la variabilità interna per connotare socialmente i personaggi. Infatti, come già detto, la struttura sociale dell'immaginario fiabesco risulta estremamente polarizzata, ma anche straordinariamente mobile: re e artigiani, principi e mercanti condividono spazi e avventure e la società rivela un grande dinamismo dall'alto verso il basso e viceversa, che vede una rappresentazione anche nel sistema dei nomi. È il caso di due fiabe che vedono un andamento opposto: in LXIX, *Lu piscaturi* il giovane protagonista, il novenne figlio di un pescatore, *Pidduzzu*, viene accolto alla corte reale in virtù della sua sorprendente intraprendenza:

*Poi cci dici a iddu: – «Tu comu ti chiami?» – «Pidduzzu, Maistà.» – «Ora dimmi, Pidduzzu: tu cci vôi stari a Palazzu?» – «Macàri Diu!» – «Dunca talè ch'ha a fari: va' nni tò patri, e cci dici ca lu Re ti voli cu iddu».*

La vita di corte gli consente di avere un'istruzione e di formarsi alle buone maniere, tanto che si rende consequenziale rinunciare al popolare ipocoristico e far premettere un allocutivo distintivo ad un più elegante diminutivo, *Cavaleri Don Pippinu*:

*Ddoppu 'na pocu d'anni era un omu allittiratu, e 'un si chiamava cchiù Pidduzzu, si chiamava lu Cavaleri Don Pippinu.*

L'adeguatezza del nome, rispetto alla scala sociale, si evince dal tipo nominale speculare della figlia del re della stessa favola, *Pippina*, di cui inevitabilmente si innamorerà il figlio del pescatore: insieme costituiranno una coppia onomasticamente perfetta e votata alle inevitabili nozze finali.

Vicenda analoga, ma capovolta, è quella narrata in LXX, *Filippeddu*, che vede per protagonista il figlio di un re di nome *Filippu* che, per sfuggire alla cattiveria della matrigna che lo vuole morto, è costretto al classico allontanamento da casa (§ 2.1) e ad un periodo di peregrinazioni, durante le quali subisce un progressivo degrado sociale che lo condurrà a trasformarsi anche fisicamente e a modificare con un diminutivo il proprio nome:

*Stu giuvini s'ha addivatu 'nta lu giardinu, fingennu di buscàrisi lu pani, e si ha misu 'na viscica 'nta la testa fingennu d'essiri tignusu, e si misi nomu di Filippeddu.*

Il nome, come si evince dalla lettura della fiaba, è *omen*, in quanto il giovane protagonista – come denuncia l'etimologia greca – si infatua di un cavallo che rivestirà il ruolo di aiutante, a cui insegnerà a parlare e i cui servigi lo condurranno a riprendere il suo ruolo attraverso il matrimonio con una principessa:

*Intantu lu figghiastru 'n jornu si nni iju alla fiera: pri strata, ci ammattiu 'n cavadduzzu, ci prasíu e l'ha cumpratu, e si n'ha turnatu. Juntu a la casa, sò patri ci dissi: – «Figghiu, comu accosì prestu ha' turnatu?» – «Papà, m'ha 'mmattutu stu cavalluzzu pri via e mi l'haju cumpratu.» Giornu pri giornu comu stu Riuzzu jia a la scola, facià la visita a stu cavalluzzu 'nti la stalla, e ci fici tantu studiu 'nsina ca lu 'nsgnau a parrari.*

Anche se raramente, il corpus pitreiano registra anche qualche caso di forma cognominale, unicamente per personaggi maschili: *Petru Fudduni* (CC *Petru Fudduni e l'ovu*, Pietro Follone, nota figura di poeta popolare); *Brasi Vuturu* (CLX *Lu muraturi e so figghiu*, un becchino di Salaparuta, che deve il suo cognome al *vuturu*, l'avvoltoio solitamente accostato alla morte); *Don Giuseppe Piru* (LXXXVIII *Don Giuseppe Piru*); *Don Mennu Micciché* (CCXLV *Curaggiu Don Mennu!*); *Navarra* (CCXLIX *Navarra nun la senti sta canzuna*); etc.

I nomi individuali femminili raccolti nell'opera di Pitрэ sono: *Ancelica*, *Ancila/Angiolina*, *Anna*, *Atuzza*, *Catarina*, *Francisca/Franca/Cicca/-uzza*, *Cidduzza*, *Gnazia*, *Grazia*, *Giuvannina/Giuvannuzza*, *Lurita*, *Margarita*, *Maricchia/Maricchiedda/Mariuzza*, *Nina/Ninetta*, *Ntonia*, *Nunzia*, *Paula*, *Peppa/Pippina/Pidda*, *Perna*, *Rosa* (e varr.), *Richetta*, *Sabedda*, *Saddaedda*, *Salvatura*, *Sarafina*, *Tanasia*, *Tresa/Trisiana/Tirisina/Tarisina*, *Viticchia*.

Se *Giuseppe* è il nome del protagonista maschile per antonomasia, *Rosa* lo è per il femminile:



ROSA	ROSA	V La grasta di lu basilicò; XLII Gràttula-beddàtula; CXXXIII La crapa e la Monaca; CXLVIII Lu viddanu di Larcàra; CCLXXXVI Lu fusu cadutu.
	RUSINA	XXXIX Rusina 'Mperatrici; LVI Lu sirpenti.
	RUSIDDA	V La grasta di lu basilicò; XVIII Lu re d'Amuri; XIX Lu Scavu; XXII Li setti latrì; LIV Lu Diavulu Zuppìdu; LVI Lu Sirpenti; LXIII La Mammadràa; CXXIV Accaciùni; CXCIII Va' trasi u cavaddu!

Nel nome confluiscono alcuni elementi evocativi che rimandano alla bellezza, al profumo, all'incarnato delicato, fattori che naturalmente mirano a individuare – nello stuolo di antagoniste vecchie, brutte e/o malvagie – la giovane protagonista.

Allo stesso modo, la trasparenza semantica è garantita da altri nomi pitreiani legati alla botanica, in cui potrebbe essere implicito il destino esistenziale di chi li porta o semplicemente un elemento descrittivo fisico. Nella fiaba XVII *Marvìzia*, la giovane protagonista, in realtà non ha un nome proprio. Essa viene nominata soltanto a partire dalla sua fuga dalla reggia e il nome le viene imposto dalla *Mammadràa* che la sottoporrà ad una serie di prove con l'intento di ucciderla:

*'Nta stu mentri nesci e nesci la Mamma-dràa, ca era 'na fimmina longa longa, ca campava arrubbannu e manciannu cristiani, pecuri, crapi, voi, comu viscotta. Si vòta sta gigantessa e dici: – «E tu ccà chi vinisti a fari? Subbitu: mittiti la quadàra e facitimìnni vrodu.» Si vòta lu giaganti e cci dici: – «Lassàtila stari pi stasira, mischina!» – «'Nca lassamula stari a Marvìzia.» E la chiamò Marvìzia, pirchè cci paria nica quanta la marva minuta.*

Nonostante i molteplici usi popolari della pianta della malva, però, nulla, nella narrazione, rimanda a suoi poteri terapeutici. Altrettanto accade in XXIV *Bianca Cipudda*, dove, nell'*incipit* della fiaba – dove viene pronunciata all'interno di un avvertimento conativo – non risulta chiaro se il titolo alluda ad un personaggio con questa denominazione o a un nome comune.

*Vinni ca Diu lu vosi, e lu mischinu cadíu malatu 'nfirmu. Essennu 'n trattu, si chiamau a sò figghiu, chi si chiamava Giuseppi, e cci dissi: – «Figghiu mio, io moru; tuttu chiddu chi haju è tuo, ma sai chi ti lassu pi rigordu? guàrdati di la Bianca Cipudda.»*

Durante la narrazione tale ambiguità necessita di precisazioni e, a partire dalla scoperta della natura onomastica di *Bianca Cipudda*, il giovane protagonista si sente sedotto e si mette in testa di sposare la donna portatrice di questo nome bizzarro:

*– «Scusati, amici: vui aviti raggiuni; ma mè patri mi lassau dittu prima di mòriri, di guardarimi di la Bianca Cipudda; e di ddu jornu io vòtu strata vidennu cipuddi bianchi.» L'amici mìsiru a spisciunà-risi di ridiiri sintennu chistu, e lu pigghiaru pi 'gnuranti. – «**Sta Bianca Cipudda**, cci dissiru, nun è la cipudda di jardinu, ma è 'na signura ca quannu si cci manna pi matrimoniu, cci dici: «Sì, trasiti, jucamu: si vu' vinciti, siti mè maritu, ma si pirditi, vi nni putiti jiri.» Ci hannu jutu tanti granni e tutti hannu persu, e idda è addivintata accussì ricca, ca li dinari 'un havi cchiù unni mittilli.»*

*Stu discursu fu 'na santa cosa. Ddu poviru picciottu 'un fici àutru chi pinsari sta Bianca Cipudda, e si misi 'n testa di jilla a truvari.*

Anche in questo caso, nessuna descrizione particolare o circostanza specifica fanno comprendere cosa implichi o a cosa conduca la densità semantica del nome. Esso appare, dunque, legato più alla variabilità quasi casuale dei nomi, che non alla funzione proppiana della donna che pretende delle prove impossibili per concedere il suo amore.

Un sintagma onomastico analogo è quello di *La bella Majurana* (XIII *La bella Majurana* (Var.)): anche in questo caso, l'oggetto d'amore che riscatterà l'incantesimo del protagonista è una donna

dal nome connesso ad una pianta (in questo caso l'erba aromatica della maggiorana), ma analogamente alla fiaba precedente mancano attributi descrittivi che ne giustifichino la connessione.

Del tutto casuale e non motivato risulta, inoltre, il nome *Biancociuri* (LIX *La figghia di Biancuciuri*), attribuito alla madre di una giovane la cui generosità sarà virtù che produrrà il certo innamoramento da parte del principe.

In XV *Lu Re di Spagna*, la figlia del mago si chiama *Bifara* (in sic. 'fico fiorone') e il suo nome viene usato dal principino smarrito nel bosco per superare una serie di prove e ingraziarsi la benevolenza di alcuni oggetti causa di possibile pericolo:

«Arvulu, quantu, àutu si', vasciu t'ha' a fari, / Pi li virtù chi Bifara havi.»

«Furnu, quantu càudu si', friddu t'ha' fari, / Pi li virtù chi Bifara havi.»

Nella medicina popolare, si badi, nessuna virtù terapeutica specifica è da attribuirsi al frutto del fico (molto usato, viceversa, come dolcificante negli usi alimentari). È il significante, nella formula magica, ad essere in sé portatore di trasformazione magica della realtà, non il suo significato.

Non si tratta, quindi, di nomi parlanti: sembra che le piante siano al più simboli magici, la cui sola evocazione (che si tratti di cipolle, erbe o fiori) basti a garantire un mondo fatato e virtù eccezionali.

Non così in XXXVII *Rosamarina* (versione siciliana della Petrosinella contenuta nel napoletano *Cunto de li cunti*), dove la protagonista è una pianta di rosmarino, «pianta funebre per eccellenza» come registra Giuseppe Pitre nel suo *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, la quale è partorita da una regina e solo alla fine di peregrinazioni e avventure si approprierà di veste umana:

'Na vota cc'era un Re e 'na Riggina, ch' 'un avianu figghi. 'Na jurnata la Riggina scinni 'nta la sò fiuretta e vidi un pedi di rosamarina ch'avìa tanti figghiulini. Dici: — «Talìa! idda ch'è rosamarina havi li figghiulina, e io ca sugnu Riggina, 'un haju nuddu figghiu!»

Il nome viene trascritto da Pitrè come nome comune e viene fatto precedere dal sintagma dialettale *pedi di* ('pianta di'), per indicarne inequivocabilmente la natura vegetale, sino a quando il principe che l'ha voluta in sposa non tramuta la sostanza in imposizione onomastica:

– «**Senti, Rosamarina mia**, quannu io tornu di la guerra, sonu tri voti lu friscalettu, e allura tu veni». Si chiama a lu giardinieri e cci dici ca vulia abbiviratu **stu pedi di rosamarina** quattru voti lu jornu cu lu latti; ca si a l'aggirata la truvava mùscia, cci facia dicapitari la testa.

Eccezion fatta per quest'ultimo caso, la connotazione fitonomica di questi nomi resta un *quid* da cui non si dipartono elementi narrativi significativi e la fiaba sembra 'sprecare' possibili suggestioni folkloriche, irrecuperabili per il moderno lettore, ma senz'altro riconducibili ad un sistema di conoscenze e a una funzionalità strutturale profonda e ormai più che residuale.

Rileviamo, in conclusione, che tra questi nomi non ve n'è alcuno che indichi alberi: cespugli, fiori, frutti ed erbe aromatiche contengono l'ambito semantico di provenienza dei prosoponimi femminili pitreiani.

Un caso di cambiamento onomastico femminile si registra nella citata fiaba LXXXVI *Sfurtuna*, che, al termine delle peripezie, modificherà destino e nome, ribattezzandosi *Surticedda*.

Infine, il novellatore, in qualche contesto narrativo, attribuisce un nome dichiarando che lo sta inventando sul momento:

*Cci avia un pirtusiddu 'nti la porta: – «Talè, Pidda, (pr'esempiu), projimi lu jiteddu.»* (XX *La vecchia di l'ortu*)

*Cunsidirati la matri di Catarina (mittemu ca la picciotta si chiamava Catarina) com'era cuntenti!* (LIX *La figlia di Biancuciuri*)

*Lu picciutteddu, mittemu ca si chiamava Jachinu* (*ibidem*)

Ciò potrebbe essere segno di una certa volatilità e preminenza della fabula rispetto ad un elemento talora accessorio, appunto il nome proprio.

#### 1.2.4 Mamme-draghe (molte) e padri-ddraghi (pochi)

Come già visto, Giuseppe Pitrè nomina la prima sezione dei quattro volumi dedicati alle *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, «Fiabe di re, principesse fatate, di draghi e mamme-draghe». La presenza di esseri animaleschi dalle fattezze antropomorfe è denunciata, quindi, sin dalla titolazione del primo nucleo fiabistico: nell'immaginario draghi e orchi (mamme-draghe) godono di pari importanza rispetto ai re e alle principesse.

Sia il corrispondente maschile dell'orco (*mammo-ddràù, patri-drau* o semplicemente *drau*) che la sua analoga femminile (*mammadràa, mamma-ddràa, mamma-traja, ddràa*) sono descritti come malvagi divoratori di carne umana, ma la mamma-draga può talora presentarsi, oltre che come antropofaga, anche come un'aiutante magica e benefattrice del/della protagonista (ad esempio ciò accade in LXIII *La Mammadràa*, in cui è presente l'elemento dell'"inghiottimento sottoterra", ma al contempo è previsto anche un beneficio per chi accetta la propria sorte).

Del drago pagano la tradizione folklorica siciliana mantiene il solo nome, il più delle volte preceduto dell'allocutivo parentelare con chiaro valore di trascinamento nell'orizzonte familiare, ed espunge alcuni tratti come quello della presenza delle ali e l'aspetto zoomorfico. La descrizione fisica di queste figure, infatti, non eccede mai in elementi orridi, ma si configura soltanto nelle caratteristiche iperantropomorfe del gigantismo: «*vidi vènni 'na Mamma-dràa, longa e grossa ca facia scantari*» (XIII *Bianca-comu-nivi-russa-comu-focu*). E ancora:

*Acchianò e tuppulì; senti 'na vuci di Mamma-dràa, ca s'attirriú. Si grapi la porta e affaccia un gran giaganti ca pi taliallu s'avia a jissari la testa. Dici lu giaganti: – «E chi vinisti a fari ccà, figghia mia? ca si lu senti la Mammadràa ti mancia.» 'Nta stu mentri nesci e nesci la Mamma-dràa, ca era 'na fimmina longa longa, ca campava arrubbanu e manciannu cristiani, pecuri, crapi, voi, comu viscotta. Si vòta sta gigantessa e dici: – «E tu ccà chi vinisti a fari? Subbitu: mittiti la quadàra e facitimìnni vrodu.» Si vòta lu giaganti e cci dici: – «Lassàtila stari pi stasira, mischina!» (XVII *Marvìzia*)*

Per alcuni versi questi esseri ibridi, dismorfici e crudeli, simbolo di tutto ciò che l'uomo non può tenere sotto controllo nella sfera del *Logos*, sono ricondotti, all'interno del patrimonio orale popolare, ad una normalità che ne neutralizza la carica distruttrice e imprevedibile. Gli stessi personaggi, giovani e in condizioni di pericolo costante, riescono a sconfiggerli con stratagemmi e astuzie, generalmente senza il ricorso ad armi. Il lieto fine ripristina, per via di quegli stessi giovani che dovrebbero diventare cibo vivente dei mostri famelici, la ricomposizione sociale e il ritorno ad una vita consegnata al *Kósmos*. Il folklore, quindi, recupera il mito di tanti esseri ibridi, ma con tutta evidenza lo capovolge e nel ribaltarlo lo degrada.

Si veda, a dimostrazione, la fine poco onorevole della mamma-draga della favola XIII:

*Quannu fôru di curtu e curtu, Bianca-comu-nivi-russa-comu-focu jittau lu primu gghiòmmaru di filu; e subbitu cumpari 'na muntagna àuta àuta. La Mamma-dràa 'un si cunfusi; acchiana, acchiana fina chi quasi iju a 'gghiùnciri arrieri a chiddi dui. [...] La vecchia tutta tagghiata, tutta fracassata, cci curria pi dappressu chiuvennu sangu. [...] La Mamma-dràa si jetta 'nta ddu ciumi, e cu tuttu ca era menza morta e menza viva sempri curreva. [...] 'un putennu cchiui, cci scattò lu ciatu e muríu la Mamma-dràa. (XIII Bianca-comu-nivi-russa-comu-focu)*

Altre orchesse muoiono addirittura di crepacuore o vengono ritratte spaventate e ingenue:

*Lu Riuzzu d'Amuri si susi 'mmenzu lu lettu e cci dici: – «Matri, io vi ringraziau, ca mè mogghi ha parturutu.» La Mamma-dràa comu senti accussì, cci veni 'na botta di sangu ('nta la so cori!) e muríu. (XVIII Lu Re d'Amuri)*

*– «Cummar cummari, tajàti cu' sta' viniennu? Uora sta cavallaria nn'ammazzanu. Nn'ammucciamu 'nta lu puzzu?» – «Gnursì, cummari!» cci dici la Mammadràa spavintata. – «Vi cci jettu a vui prima?» cci dici Giuvannuzza. – «Gnursì, cummari!» E Giuvannuzza sdirrubba la Mammadràa 'nta lu puzzu; e acchiana susu nna lu palazzu di la Mammadràa. (LXXXVIII Don Giuseppi Piru)*

In un testo una *mamma-draga* viene infilata nel forno che lei stessa stava riscaldando, viene smembrata e parzialmente cucinata:

*Tridicinu si manciau li pinseri d'idda: e comu 'ncugnau a lu furnu cci dissi – «Ih, Mamma-Dràa, chi cosa niura chi cc'è a dd'agnuni di furnu! chi è?» La Dràa si calau tanticchia, e nun vidia nenti. – «Calà-tivi ancora, cci dicia Tridicinu, ca la viditi.» Comu idda si cala ancora, Tridicinu l'ammutta pri li pedi e la jetta 'ntra lu furnu, e po' metti tanta di balata. Comu fu cotta, la nesci ben pulita: la sparti a lu cintu, e fa li gammi pezza pezza e li metti a tavola: lu bustu cu li vrazza e la testa li cummina poi 'ntra lu lettu, sutta li linzola, e cci cummina un lazzu a lu varvarottu e n'òutru lazzu darrè lu tuppu. (XXXIII Tridicinu)*

Per tenere a bada l'orchessa bastano persino piccoli stratagemmi, come la strizzatura dei capezzoli:

*Rusidda afferra li capicchi di la Mamma-dràa, e strinci. Comu idda si senti strinciri, sferra contra li figghi; ma 'un avia chi fari, ca nun si putia moviri; e gridava: – «Lassami! lassami! pi l'amuri di mè figghiu re di Spagna!... Lassami, pi l'amuri di mè figghia Rusidda!... Lassami, pi l'amuri di mè figghia Catarina!... Lassami, pi l'amuri di mè figghiu Re d'Amuri!...» (XVIII Lu Re d'Amuri)*

Facile farle parlare e indurle a svelare il segreto dei propri incantesimi, talché la causa del ribaltamento del rapporto di forza dipenda proprio da questa caratteristica assai femminile e assai poco stregonesca, come accade in XII *Lu Re Cavaddu-mortu*:

*«[...] lu 'un ti puozzu dari notizia unni si trova; fuorsi ca li miei suoru, ca su' cciù luntanu, ni puonu sapiri quarchi cosa; ma 'un muorsu di la mè vacca ci putissi serviri pi ritruvarlu.» Mentri ca dicia accusi, la figghia si vutau e cci dissi: – «Mamma, chi vi agghiuttistivu?» La Mamma-traja jittau lu muorsu, ca si furmau comu 'na nuci, e la figghia, tra un vidiri e svidiri, si l'ammucciau 'ntra lu piettu.*

La stessa temerarietà dell'essere magico – a conferma di questo “addomesticamento” alla più ordinaria realtà – si manifesta

rispetto alle altre creature di pari natura, ma si attenua rispetto a esseri comuni come la furba volpe (LXXXVIII *Don Giuseppi Piru*) o un bambino di pochi giorni, rispetto al quale il *Dragu-draganti* perde ogni terribilità e si assoggetta timoroso:

*«Di lu Dragu-draganti,  
Chi nu si spagna né di Di', né di li Santi,  
Chi si spagna di Do Firriulieddu  
Ca, tri jorna natu, e va pri lu viulieddu,  
E duna pani a la cani e cci dici:  
Mancia, canuzza mia, e nun abbaiari  
Ca buoni cosi âmmu a fari.»* (CXXX *Don Firriulieddu*)

Soltanto in alcuni racconti della tradizione è possibile vedere la *mamma-draga* rappresentata come strega capace di ulteriori metamorfosi, come accade in CIV *La Bedda di la stidda d'oru* (in cui si trasforma in tigre), o intuirne l'essenza animalesca attraverso un predicato somatico, ossia la coda:

*La picciotta s'ha misu a scupari, e spinci la pidagna pri scupari  
puru sutta lu lettu. Ivì! chi cosa vidi! 'na cudazza tanta, chi cci niscia  
di sutta a la Signura. [...] – «Patri, Mamma-Drà è, nun è Signura:  
eu mi scantu, ca sutta lu lettu cci vitti 'na cuda tanta, niura e pilusa;  
eu nun cci vògghiu turnari cchiù.»* (CXXVII *Mastru Franciscu Manciacia-e-sedi*)

Il recupero di tradizioni della religione cristiana appare in alcuni testi del corpus, dove il drago, assimilabile ad un mago, ha il controllo sulle arti della magia nera e presenta gli elementi canonici del diavolo (come l'apparizione in mezzo al fumo), riconducendosi ad una perimetrazione simbolica più oscura, esplicitamente connessa ai riti di passaggio tra la vita e la morte. La *morphè* animalesca scompare del tutto e ne rimangono soltanto gli aspetti perturbanti e distruttivi, utili a incarnare la precarietà del vivere, i rischi connessi all'imprevedibilità del caso, il mancato controllo razionale sugli eventi ciclici. Ad esempio nella favola LXXX *La Jisterna*, non si fa cenno al drago, ma la vicenda (che presenta una tipologia identica alle altre: rapimento di un giova-



ne; occultamento sotto terra; etc.) ricostruisce il classico racconto della *truvatura* alla cui guardia c'è una figura orrificica.

La costruzione del sintagma con cui i dialetti siciliani definiscono questa figura è però una traccia importante della lunga diacronia incistata in un simbolo, che va aldilà della narrazione favolistica condivisa da bambini e adulti.

La denominazione è trasparente dal punto di vista linguistico, ma l'iconimo «mamma drago» risulta opaco se non viene affiancato da una interpretazione culturale strettamente connessa al mondo animale. Il tipo lessicale, infatti, non può semplicisticamente essere ricondotto ad una metafora, in quanto la prima parte non risulterebbe intellegibile. Essa lo diventa all'interno di un sistema di denominazioni che legano gli animali ad esseri dai poteri soprannaturali e, in particolare, li designano a partire da associazioni parentelari (fase primitiva e totemica), riferimenti magici (fase pagana), riferimenti religiosi (fase cristiana).

Come ricorda Carlo Donà, «Gli animali sono da sempre i nostri compagni segreti, ma sono compagni che abbiamo abbandonato e tradito, mentre i popoli antichi più vicini di noi all'origine prima, conobbero forse il loro segreto» (Donà 2003).

Nell'ampia e precisa ricognizione di Mario Alinei (la tabella completa è in Alinei 2009, pp. 361-63), la sacralità dell'animale è rilevabile grazie all'etimologia motivazionale, a partire dalla documentazione lessicografica che consente di ricostruire gli sviluppi semantici delle denominazioni dialettali. Si porta come esempio una parte della tabella (*infra*, a pag. 42) relativa agli zoonimi iconimici, in cui, a partire dal referente (nella colonna di sinistra) è possibile seguirne le tracce nei tre diversi stadi (dalla più antica, la fase parentale, a quella più recente, la fase cristiana).

Come si vede, l'iconimo contraddistingue una prima fase di concettualizzazione degli animali, in cui essi hanno una relazione parentale con le comunità (tribù, clan, etc.) e da queste sono considerati sacri, quando non antenati o salvatori successivamente convertiti in esseri animali.

Il caso del tipo *mamma-draga* è assai interessante e abbraccia semasiologicamente numerose fasi.

<i>animale</i>	<i>iconimo</i>		
	{ESSERE CRISTIANO}	{ESSERE PRE-CRISTIANO}	{PARENTE}
‘airone’	—	—	{nonno-a}
‘aselluccio’ (‘porcellino di S. Antonio’)	{Signore, S. Antonio}	—	{nonno-a} {sposo-a}
‘ballerina’	{S. Antonio}, {prete}	—	—
‘bofonchio’	{Spirito Santo}	—	—
‘bruco’	{S. Pietro}	{strega}, {borda ‘spauracchio, vecchia, etc.’}	{mamma}, {vecchia}, {zio-a}
‘cavalletta’	—	{fata}	{mamma}
‘cervo volante’	{diavolo}	—	—
‘cetonìa dorata’	{S. Martino}	—	—
‘chiocciola’	{monaca e der.}	—	{mamma}, {zio-a}
‘cimice’	—	—	{nonno-a}
‘cinciallegra’	{monaca e der.}	—	—
‘civetta’	—	—	{zia}
‘coccinella’	{Dio}, {Signore}, {Madonna}, {angelo}, {S. Antonio}, {S. Caterina}, {S. Giovanni}, {S. Lucia}, {S. Maria}, {S. Martino}, {S. Nicola}, {S. Paolo}, {S. Pietro}, {diavolo}, {prete}, {monaca e der.}	{borda ‘spauracchio, vecchia, etc.’}	{comare}, {lolo-a ‘nonno-a’}, {sposina}, {zio-a}

La prima è senz’altro quella dell’attribuzione dei caratteri magici e spaventosi ad animali, da qui il suo impiego in qualità di zoonimo (in particolare la mantide religiosa (Lanaia 2003), animale vorace che inghiotte lo sposo durante l’accoppiamento); la seconda è quella di trasformazione in essere bestiale e antropofago che ha relazione con le *horridae mulieres* del paganesimo classico (in particolare Lamia ed Empusa, per le quali cfr. Cusumano 2008), relazione che si instaura «per la sua funzione nei riti iniziatici, in cui l’iniziato viene ingoiato, divorato, ucciso e restituito alla vita come adulto, attraverso riti spesso crudeli, attestati

in tutte le popolazioni etnografiche» (Alinei 1996, p. 699); nella terza e più recente fase (Meli ne riporta la variante *ddraguara*), il referente si umanizza del tutto e passa ad indicare per un processo metaforico una ‘donna alta e grossa, a cui si attribuiscono cattive qualità d’animo’ (VS/II).

Nella lessicografia regionale, *mammaddràa* è, inoltre, una delle possibili denominazione per ‘lupo mannaro’, altra creatura ibrida. In diverse varianti, anche nella forma non composta *ddràa* o in quella tautologica *ddraddràia*, indica genericamente uno spauracchio infantile, strettamente connesso, all’elemento acquoreo.

Anche la seconda parte del composto merita qualche riflessione motivazionale. Si osservi la seguente tabella in cui Alinei (2009, p. 419) mette a confronto gli sviluppi semantici nei dialetti italiani dei continuatori di *draco* (lat. DRACO, a sua volta proveniente dal gr. δράκων, con l’omologo significato di ‘serpente’) e *lamia* (lat. LAMIA, dal gr. λάμια ‘drago femminile’):

<i>iconimo</i> {drago}	<i>aspetti</i> <i>terrestri</i>	<i>aspetti</i> <i>atmosferici</i>	<i>antropomorfismi</i>
greco-lat. <i>draco</i>	idronimo oronimo ‘frana’ ‘valanga’ ‘voragine’ ‘burrone’ ‘terreno paludoso’	‘pioggia’ ‘tempesta’ ‘nuvola’ ‘turbine’ ‘tromba marina’ ‘lampo di calore’ ‘piovere’ ‘arcobaleno’	‘orco e ochessa’ ‘lupo mannaro’ ‘diavolo’ ‘folletto’ ‘fata’
greco-lat. <i>lamia</i>	‘frana, franare, smottare’ ‘voragine’ ‘pantano’ ‘palude’ ‘stagno’ ‘terreno basso e umido’ ‘pozzanghera’ ‘fango, infangarsi’ ‘maceratoio’ ‘inondare’ ‘canale di raccolta delle acque’ ‘alveo torrentizio asciutto’ ‘cresta collinare’	‘nebbia’ ‘grandine’ ‘tempesta’ ‘siccità’	‘mostro favoloso’ ‘orchessa’ ‘vampiro’ ‘spauracchio’ ‘strega’ ‘ghiottono’ ‘persona vorace’

Si sa che il drago è una creatura mostruosa affine ai rettili e presente in tutte le culture, con variabili formali e caratteri simbolici diversi. Molte delle prove che vedono Eracle vincente nell'assoggettare i numerosi esseri mostruosi che rendono inabitabile il mondo, riguardano proprio i *drakontes*: quelli strozzati mentre era ancora in fasce; Ladone, serpente immortale dalle cento teste; l'Idra di Lerna, temibile serpente marino.

La rapacità distruttrice del drago e della lamia sviluppa la sua evocatività iconimica in tre ambiti semantici: uno connesso ad aspetti terrestri, uno ad agenti atmosferici, l'ultimo a esseri antropomorfi. Lo zoonimo, pertanto, estende il suo raggio di azione destabilizzante dalla terra, al cielo (dove diviene "drago celeste" che si incarna in fenomeni violenti come turbini, trombe marine, tempeste, etc.), sino ad assumere fattezze antropomorfe in diverse tradizioni folkloriche, come quella siciliana. Nei dialetti siciliani è documentata anche la connessione con gli agenti atmosferici, in quanto il lessema *ddragunara/ddraunara/ddragunera*/ ricopre due accezioni: la prima (documentata da fonti risalenti già al Seicento) è 'violento rovescio di pioggia; pioggia torrenziale; tempesta'; la terza, a Pantelleria, 'tromba marina' (cfr. VS/1). Nella sola Adrano resta documentata un'accezione che rimanda all'impetuosità di un corso d'acqua ('corso d'acqua in piena'). Relativamente alla potenza della *ddragunara* nelle zone di mare e alla connessione tra poteri magici e fenomeni meteorologici, è stato raccolto un aneddoto a Licata, segno di una residuale vitalità di tali rapporti, contrassegnati dall'atto di *tagliari a ddragunara*, ossia di eliminarla con pratiche affabulatorie. Questa prima documentazione originale [traccia 0], come quelle che seguiranno, è scaricabile al link [www.dialektos.it](http://www.dialektos.it) e presenta una trascrizione normalizzata (per cui cfr. § 2.3 e p. 127):

*A marina* [Alla marina] *ogni porta e ogni casa ciancia un mortu in mari ppa dḍraunara. I marinara chiḍḍi c'a fàccia abbrusciata d'u sulì, d'ciunu ca a dḍraunara era na vèccia ciamata "majara" che staviva a via Sant'Andrìa e iva furriannu ppî vanedḍi scògniti d'a Marina c'un vilu niuru n'a facci e quannu era ncurlata* [collerica] *ac-cuminzava a ittari iàstimi* [bestemmie] *e faciva cicaluni* [cicloni] *e*

*matticati [tempeste] ca facìvunu arrizari u pilu e viniva a virmina [un forte spavento]. Nel millenovecentotrenta, na varca nica d'u zzi Millu e Mazzuni fu arrivucata [capovolta] di na trumma marina e sbattuta nî scogli d'u Pedi a Guàrdia, pirchè aviva taliatu mali a majara. Però iddu si sarvò pirchè sapiva i preghieri pi tagliari a ddraunara, infatti ficia u segnu d'a cruci n'a rina e dissa: «zzoccu signa, vincia... n'u signu d'u Patri, d'u figliu e d'u Spirdu santu, tàglia sta trumma e jèttila menzu û fangu».* (Licata, Teresa Gibaldo, 1938 III elementare)

### 1.2.5 I re-animali

E serpenti sono anche alcuni personaggi delle fiabe pitreiane. Infatti, i titoli delle singole fiabe rivelano ulteriori protagonisti che abitano una linea biologica di confine, tra umano e animale (*Lu Sirpenti; Lu 'Mperaturi Scursuni; Re cavaddu mortu; Lu mir-canti 'smailitu Giumentu; etc.*). In questo caso non si tratta di comprimari o di esseri soprannaturali, quanto di soggetti che per qualche fatagione o circostanza intercorsa alla nascita o durante l'esistenza, perdono la propria dimensione umana per acquisirne una pienamente, falsamente o momentaneamente animale-sca. Tali passaggi, più che essere vissuti come traumi, sembrano appartenere al ventaglio delle possibilità naturali di ciascuno e connettono quasi senza soluzione di continuità il mondo animale con quello umano, come se non sussistesse alcuna eterospecificità.

L'identificazione – sia pur legata ad animali simbolicamente negativi, come il serpente – accorcia la distanza tra i due mondi e consente di rappresentare un universo animale a cui attengono qualità e potenzialità persino superiori a quelle dell'uomo, certamente discendenti da un sistema di miti e credenze legate alle potenze degli inferi e in ogni caso sovranaturali. La metamorfosi animale nel panorama fiabesco siciliano sembra, in particolare, legarsi al sesso maschile. Le fanciulle e le donne, invece, sviluppano un rapporto di somiglianza soprattutto con il mondo vegetale, sebbene (come si è detto in § 1.1.2) solo superficialmente e in ambito onomastico.

Il mitologema che funge da collante ai testi, ossificati dalla tradizione orale e indeboliti a narrazioni per l'infanzia, è quello del passaggio dalla morte alla vita. La trasformazione zoomorfica è passaggio dall'uno all'altro mondo o dall'uno all'altro stato o dal mondo di sopra al mondo di sotto e conduce all'accettazione dell'animale nel cerchio familiare/umano.

L'aristotelico confine invalicabile tra uomo e animale, costituito dal *Logos* (la capacità logico-linguistica), viene continuamente superato nel mondo fiabesco; la stessa lingua, attraverso il sistema onomastico, garantisce una unitarietà che talora è meramente formale, talora è di sostanza.

Ad esempio in merito alla fiaba LXXXII *Lu 'Mperaturi Scursuni*, il personaggio che dà nome al titolo non compare mai sulla scena narrativa e quindi non siamo in grado di descriverne le fattezze. Sembra, però, che la ferinità sia tutta nel comportamento. Egli, infatti, morendo ha prodotto un incantesimo che ha reso muti tutti gli abitanti del suo regno, ad eccezione della figlia. Il residuo onomastico denuncia la malvagità dell'imperatore, il cui incantesimo – a ché si sciogla – pretende numerose prove iniziatriche che comportano il combattimento con un mago, le avversità imposte da un luogo pericoloso (un bosco) e un impegno fisico. Soltanto alla risoluzione positiva delle prove, un giovane eroe potrà affrancare la popolazione dall'afasia. La fiaba si ispira al mito di Amore e Psiche, in quanto il giovane non potrà vedere la sua amata (la figlia dell'imperatore) per un intero anno, ma – come sovente avviene – verrà meno alla promessa allungando i tempi dell'incantesimo.

Metamorfosi animali dovute a fatagione sono anche presenti nelle fiabe XL *Lu surciteddu cu la cuda fitusa*, LXXXIV *La Bedda di li setti muntagni d'oru*, CI *La palumma*. L'apparente natura animale non impedisce la facoltà di parola e neanche possibili nozze:

*«lo sugnu lu surciteddu cu la cuda fitusa, ca pi magari di li fati avia addivintatu surciteddu; e cci vulia ca 'na picciotta s'avia a 'nnamurari di mia, e avia a pàtiri li guai ch'ha' patutu tu, pi livarimi la magari. Ora ca tu ha' vinutu sina ccà, senza schifiarimi, ora io vosi addivintari cristianu».* (XL *Lu surciteddu cu la cuda fitusa*)

*La crapa comu si vidi affirrata cci dissi: – «'Un m'ammazzari, ca io sugnu carni vattiata e crisimata comu tia.» [...] La crapa cci dici: – «Io sugnu ccà 'ncantata, e di ccà nun mi pozzu moviri. Io era figghia di Re, e tutti mi chiamavanu «La Bedda di li setti muntagni d'oru.» – [...] e la trova cu la facci di donna, li vrazza e tutta la vita di crapa; e un velu di menu 'nta la facci. [...] e va a trova la crapa di la testa sina a mità di vita, donna; li gammi e li pedi tutti di crapa; e c'un sulu velu 'nta la facci. [...] va nni la crapa e trova 'na giuvina bedda ma bedda quantu lu Suli. (LXXXIV La Bedda di li setti muntagni d'oru)*

*«Li fati mi 'nfataru, e tannu pozzu nesciri di ccà, quannu tu stai un annu, un misi e un jornu a lu Suli e a lu sirenu, siduta a 'na finestra di sta casina: l'occhi sempri a la muntagna di ccà 'n facci, supra di mia, e io tornu a 'ddivintari 'na palumma. 'Un fazza ca si mi vidi 'mmanu a li fati vistutu comu omu, fai strilli! masinnò peju è lu tò.» La Rigginedda s'assetta a la finestra, la palumma pigghiò lu volu, e si iju a pusari supra la muntagna. Passa lu primu jornu, lu secunnu, lu terzu, passanu li simani, sta picciotta ch'era di lignu! addivintò nùra comu la pici. Passannu l'annu, lu misi e lu jornu, la palumma addivintò omu, scinni di la muntagna e va a la casina. Comu vidi accussì nùra a la Rigginedda: – «Ppuh! chi si' làdia! (e cci sputa 'n facci). 'Un ti nn'affrunti di fàriti accussì smostra p'un omu?» e nni la manna. (CI La palumma)*

Diverso il caso di altri testi in cui il passaggio da uomo a bestia è deliberato e prodromico alla propria salvezza. A ché si realizzi, occorre avere avuto contatti magici e possedere la *fataçiu-mi/fataçiuni* 'potenza favolosa di operare prodigi o di predire il futuro' o 'invulnerabilità che nelle favole si ottiene per effetto di incantesimi' (VS/III):

*– «Patri, nenti cci avemu a purtari a la ma'? Eu haju la fataciu-mi: viditi ca mi fazzu cani, e fazzu 'na pocu di caccia: viditi ca âmu a 'ncuntrari 'na pocu di cacciatura, e vui mi cci vinniti ducent'unzi, e li purtati a mè ma'. Dati a cura però, ca m'aviti a vinniri francu lu cuddaru, masinnò nun pozzu turnari.» – [...] «Lu sapiti, patri, chi haju pinsatu? Ca mi fazzu cavaddu, e vui mi purtati a la fera, e mi vinniti ducent'unzi, francu lu crapistu. [...] «Cavaddu sugnu e ancid-*

*da mi fazzu» – e si jetta dintra la funtana. Lu Patri-Drau allura dici puri: – «Omu sugnu e tència mi fazzu!» – e sàuta dintra la funtana e si metti ad assicutari l'ancidda. L'ancidda, quannu si vitti stanca: – «Ancidda sugnu, e vutùru mi fazzu!» e vulau cu 'na gran furia. E la tència puru: – «Tència sugnu e acula mi fazzu!» e si misi ad assicutari cu cchiù furia lu vutùru. (LII. La troffa di la razza)*

*Si nni iju e vitti 'na furmiculidda, n'acidduzzu e 'na pulummedda. [...] La furmicula si scippau un piduzzu, e cci dissi: – Te', (a lu picciottu) quannu ti vò' fari furmicula, cu stu piduzzu addiventi furmicula.» L'acidduzzu cci detti 'na pinnicedda e cci dissi: – «Quannu ti vò' fari aceddu, ti fai aceddu.» La palumma cci detti un'ala: – «Viddi, chi quannu ti vò' fari palumma, ti fai palumma.» Si nni iju lu picciottu; dici: – «Cristianu sugnu, e furmicula mi fazzu!» (CVI Lu Re)*

Come si vede dall'ultimo esempio (rilevabile anche in § 3.2.11), tali contatti non implicano soltanto le fate o gli esseri favolosi, ma coinvolgono anche gli animali, poiché nel patrimonio favolistico, come è noto, gli animali più che essere depredati, sono volontari elargitori di ricchezze, protezione e facoltà magiche.

Effetto di innamoramento che travalica la differenza di specie è nella favola XII *Lu Re Cavaddu-mortu*, raccolta a Noto, in cui la principessa si innamora di un cavallo con una stella in fronte, ancor prima di conoscerne la reale essenza umana. Come in altre favole, la giovane diffonde il segreto dello sposo-animale e, violando il tabù, il marito scompare. Inconsapevolmente una *mamma-draga*, insieme alle sorelle, le fornirà degli aiuti magici che – alla fine delle usuali pene, sostituzioni e lacrime vivificanti – le consentiranno di ritrovarlo nella sua originaria forma di bel giovane.

Vicenda analoga accade alla figlia di un principe che si innamora di un uccello verde che si scoprirà essere un figlio di re trasformato da una *mamma-draga* e ad essa assoggettato (XVII *Marvìzia*).

Si torni ai serpenti. Lo zoonimo che evidenzia una piena coincidenza tra la “cosa” e la “parola” è proprio legato al serpente:

*La povira Rusinedda acchianò a palazzu e si faci prepararri chiddu chi cci avia dittu sò matri. Com'idda dici: «Nesci fora, picciridduzzu*



*mio,» allocu di un picciriddu vidi nèsdiri un sirpenti. Lu lava cull'acqua frisca e poi lu jetta 'nta la tina di latti. La Riggina cuntintuna ch'avía nisciutu di lu piriculu, ha pigghiatu ducent'unzi e cci l'ha datu a la picciotta. (LVI Lu Sirpenti; var. Re scursuni)*

Questo animale al di là dell'impressione che oggi può suscitare, rimanda ad un millenario e stratificato universo simbolico *in limine* tra selvatico e domestico, tutelare e spaventoso, totem e tabu. «I rettili, in quanto Genii loci, assolvevano alla funzione specifica di difendere e proteggere un luogo ritenuto sacro poiché deputato a contenere ciò che garantiva la sopravvivenza della *familia*» (Giacobello 2008): nell'iconografia degli antichi larari, ad esempio, si ritrova sempre la rappresentazione di uno o due serpenti, incarnazioni zoomorfiche dei custodi della casa.

L'ambivalenza si sviluppa anche nel ruolo associato all'immagine del serpente in molte leggende popolari: esso è portatore di distruzione, ma anche custode di tesori.

Gerhard Rohlfs nel riportare un geosinonimo calabrese di 'serpe', lemmatizza il termine *fata*, attribuendogli la seguente accezione 'specie di serpe bianca ospitata e nutrita in casa dai campagnoli come anima di un familiare'. Che la serpe sia l'anima di un morto o, come riporta Alinei (1984), che sia un "doppio" dei padroni di casa, di certo nel corpus pitreiano il rettile è l'unico animale che vede un passaggio opposto rispetto agli altri effetti di fatagione: esso si incarna nel ventre di una regina e soltanto successivamente perde le sue spoglie per diventare uomo. Affinché la giovane che lo estrarrà dall'utero materno possa compiere l'atto maieutico senza rischiare a sua stessa vita, dovrà chiedere aiuto ai morti che le indicheranno nel latte il rimedio per depotenziare la ferinità del serpente:

*La picciotta 'un sapennu a cui arraccumannàrisi, si fa purtari supra la sepultura di sò matri e si metti a chianciri e a 'ddimannari ajutu. Ddoppu un mumentu si solleva la balata, si susi la matri e cci dici: – «[...] Ma sai ch'ha' a fari? Comu vai a Palazzu, fàtti preparari 'na bella tina di latti e 'n'àutra d'acqua; mèttili un fadali pì davanti; trasi nni la parturenti, 'nfla la manu e cci dici a la criatura: Nesci fo-*

*ra, veni ccà, picciridduzzu mio. Com'iddu nesci, tu lu lavi 'nta la tina d'acqua, e poi lu jetti nna chidda di lu latti.» (LVI Lu Sirpenti)*

Il latte, primo alimento umano e simbolo di addomesticamento, ritorna in molte storie legate ai serpenti. Di certo la giovane e vergine protagonista, *Rusidda*, dovrà trovare un ulteriore stratagemma per allattare il serpente neonato, sempre ricorrendo ai consigli della madre morta e affrontando la prova con coraggio:

*La figghiastra chiancennu iju nni sò matri, supra la balata; la matri cci dici: – «Comu tu arrivi, fàtti purtari 'na quartàra di lanna china di latti; c'un catuseddu chi finisci 'n forma di minnalora puru di lanna: sta minnalora ti l'appizzi a la minna e cci la duni 'mmucca a lu sirpenti. E 'un aviri paura.» (LVI Lu Sirpenti)*

La terza prova sarà la definitiva, ossia quella che produce la muta da serpente a giovane:

*Comu arresti sula cu lu sirpenti iddu ti dici: – «Spògghiati e va cùrcati.» Tu nun ti spugghiari; anzi cci ha' a diri: – «Spugghiàtivi e va curcàtivi.» E comu cci dici accussì, iddu jetta la prima spogghia. Ddoppu ti dici: – «Va, spògghiati e va cùrcati; e tu cci arrispunni: – «Spugghiàtivi e va curcàtivi» e vidi ca iddu jetta la secunna spogghia. Ddoppu iddu ti dici arreri: – «Ora, spògghiati e va cùrcati;» e tu la stissa cosa: senza spugghiàriti mai. A li setti voti iddu jetta l'urtima spogghia, e ddocu t'addiventa un beddu giuvini ca mai lu paru. (LVI Lu Sirpenti)*

La solita incapacità femminile di tenere il segreto produrrà un allontanamento del marito-animale e un successivo recupero a seguito della compassione delle stesse fate.

Nell'ottica di una compattezza del sistema che vede compartecipi di poteri soprannaturali esseri favolosi e animali, e per ricollegarci al § 1.2.4, si aggiunga che in alcuni comuni siciliani (Forza d'Agrò, Galati Mamertino) alla voce *fata* corrisponde la denominazione della mantide religiosa (VS/III).

Un ultimo tipo di metamorfosi presente nelle fiabe è quello *post-mortem*. Nel corpus è narrata attraverso una variante della

favola LXXIX *Lu Re di Napuli* (cfr. § 1.4). L'assassinio di un giovane innocente viene svelato attraverso lo stesso, trasformatosi in uccello parlante:

*Piu piu piu,  
Mè matri mi cuciu  
Mè patri mi manciau  
Mè soru nu nni vosi  
Mi misi dintra la fossa  
Piu piu piu.*

Pertanto, il patrimonio favolistico siciliano raccolto nel corpus di Pitrè testimonia il legame delle fiabe con l'alveo sociale preagricolo grazie alla presenza residuale delle costellazioni simboliche in cui gli animali furono un tempo inseriti: nella tradizione folklorica siciliana, cavalli, uccelli e serpenti hanno un ruolo privilegiato, segno di un universo in cui uomo e animale appartengono ad una realtà non del tutto separata, ma la cui forma ha perso, sia per il narratore che per il suo auditorio, i significati che originariamente la vivificavano, quasi certamente connessi con riti di passaggio di natura totemica.

#### 1.2.6 *Colapesce*

Mentre le *mamme-ddraghe* precipitano da uno stadio di animali fantastici ad esseri antropomorfi, per quanto orridi e giganteschi, un'altra figura dell'immaginario narrativo siciliano si muove lungo il percorso inverso: da uomo a essere acquatico. Si tratta di Colapesce (Cola è ipocoristico per Nicola), il fanciullo salvatore della Terra madre della più importante leggenda siciliana.

La sua vicenda, infatti, trova spazio in un altro volume della «Biblioteca delle Tradizioni popolari» di Giuseppe Pitrè, ossia il XXII, dedicato a *Studi di leggende popolari in Sicilia*. Ne accenneremo brevemente proprio perché *in limine* al discorso che qui si sta svolgendo.

Questo mito resiste alle numerose varianti scritte e orali che si sono succedute a partire dalla prima testimonianza del XII sec.

del poeta provenzale Raimon Jordan, che cita un Nichola de Bar che visse prevalentemente sott'acqua.

Di seguito ne parlarono due autori inglesi che ne collocarono la reale esistenza all'epoca di Guglielmo II o di Ruggiero. Soltanto con Salimbene da Parma, contemporaneo di Federico II, Nicola diverrà siciliano (e in altre versioni, più specificamente catanese o messinese) in virtù di racconti personalmente ascoltati dai suoi confratelli di Messina, ma resterà ancora un giovane caratterizzato da semplici prodezze natatorie e subacquee. A volerlo "condannato" a vivere nell'elemento acquoreo, sarebbe stata, come riprende Fazio degli Uberti nel suo *Dittamondo*, la stessa madre che lo maledì per le sue ribalderie:

Nicola bestemmiato dalla madre,  
Ch'ei non potesse mai dal mare uscire,  
Convenne abbandonar parenti e padre.  
E poi volendo al precetto obbedire  
Di Federico, nel profondo mare  
Senza tornar mai su, si mise a gire.

Trasformato in mostro squamoso, terrore della stessa Scilla, di volta in volta si fa palombaro per recuperare calici reali, anelli, borse di denari e il più delle volte vi perde la vita per avidità di guadagno o per eseguire un ordine disumano.

In altre versioni del XVII sec., in cui per la prima volta appare il nome di *Pescecola*, è lo stesso Federico II a imporgli di esplorare le voragini di Cariddi, da cui dopo la terza immersione non emerge più.

Sin qui le fonti scritte. Altro narrano quelle orali (ben ventisette ne raccolse lo stesso Pitrè nel suo «Archivio delle tradizioni popolari» e diciotto ne riproduce nel volume sulle leggende, l'ultima delle quali è napoletana e raccolta da Benedetto Croce). Nella perlustrazione dei fondali Cola non si limita a riportare a galla oggetti lanciati dal capriccio del re o della regina di turno o dalla sua volontà di sondare i segreti naturali, ma verifica gli eventuali pericoli per i marinai e per la stessa isola.

La versione orale registrata a Messina così riporta:

«Messina poi – altri dicono la Sicilia – poggia su tre colonne: una rotta del tutto, una quasi rotta, l'altra intera e intatta; sicché quando la seconda si spezzerà, per Messina sarà finita:

Ora si chiama Missina,  
Ma domani si chiamirà mischina.»

A prescindere dai diversi stadi zoomorfici assunti dal giovane (ad es. a Borgetto ha la pelle di aragosta, a Termini di squalo, a Palermo ha la gola simile a quella delle rane, a Trapani ha la faccia di vitello senza corna, collo lungo e coda), anche qui appaiono due aspetti delle motivazioni che lo spingono alle lunghe permanenze subacquee: o l'avidità di ricevere doni (nella versione di Faro, aspirerebbe addirittura alla mano della figlia del governatore) o quella di fare del bene alla propria comunità sorvegliando i mostri sottomarini (in quella di Roccalumera). La stessa età anagrafica è ondivaga: a Trapani è un *omu*, a Palermo un *picciliddu*.

Soltanto in alcune delle versioni appare il pericolo dell'affondamento della Sicilia, più spesso è presente la rappresentazione del mondo subacqueo popolato da mostri o da spaventose colonne di fumo e il mancato affioramento di Colapesce è dovuto dall'essere rimasto intrappolato in un antro o dall'essere morto bruciato in un vulcano sottomarino.

La stessa richiesta del re di trovare una soluzione perché si rinsaldi la colonna non ha una occorrenza estesa.

Si riportano di seguito tre delle versioni orali trasmesse da Pitrè, nella trascrizione da lui approntata:

*Chistu Piscicola era un omu cu li 'argi comu un pisci, e chi stava sutta mari quantu cci paria e piacia. Stu Piscicola ricivia l'acqua di li 'argi e la jiccava di li naschi.*

*'Na vota si truvau a passari di la città di Missina lu Re, e cci cuntaru ca c'era stu Piscicola, ca summuazzannu summuazzannu avia vistu chi la Sicilia era fabbricata supra tri culonni: una rutta, l'àutra chi si stava rumpennu e una sana; veni a diri chi la Sicilia è fabbricata supra una culonna e mezza. Sintennu lu Re, ca Piscicola ija 'n funnu, cci dissi di jiri a truvà quantu era funnutu lu Faru, e Piscicola cci rispunni ch'era funnutu assai, e 'n funnu c'eranu tanti sorti di animali: pisci tanti grossi, chi iddru avia scantu d'accustàricci, pir-*

*chì si lu mangiavanu; ma lu Re a forza vosi chi jissi a bìdiri lu funnu e Piscicola 'un appi chi fari e cci appi a jiri; ma 'un assummau cchiui.* (Trapani, raccontata da un vecchio pescatore trapanese e raccolta dal prof. Carlo Simiani)

*Cola Pisci era unu mezzu omu e mezzu pisci. Chistu avia summuzzatu nni tutti li gurfì di lu munnu, e ddoppu avilli firriatu tutti, vinni a Siculiana.*

*Ccà piglia amicizia c'un arginteri, e ddoppu 'na pochi di jorna misiru 'na scummissa, ca Cola avia a pigliari funnu nni lu gurfu di Siculiana. Cola accunsintiu e cci dissi accussì: «iu scinnu ddà jusu; si ddoppu mezz'ura affaccia una scocca di sangu, ti nni va' pi l'affari tò, cà i' nun vegnu cchiù».*

*E daccussì successì. Lu puntu unni Cola Pisci murì è vicinu lu Scogliu di lu Russeddu.* (Siculiana, Raccontata da Giuseppe Atanasio, fanciullo sui 13 anni, e raccolta da Giuseppe Pitrè)

*Li Missinisi vulevanu sapiri com'era frabbricata Missina. La Riggina cci dissi a lu Piscicola: «Và, cala e v' a bìdiri». Lu Piscicola ji', turnà e cci dissi: «Missina è frabbricata supra culonni di firru, e l'occa [l'acqua] di lu Faru nisciva di un purtusù calla calla». La Riggina cci arrisposi: «Cci hai a calari arrìri. E vulimu sapiri d'unni nesci sta occa calla calla». Lu Piscicola cci dissi: «Mi vuliti murtu? lu nun turnu cchiù. Datimi 'na canna; si doppu 'n'ura, la canna acchiana, e iu sugnu murtu». La canna acchianà e lu Piscicola murì. (S. Cataldo, raccontata dal contadino Michele Alù, e raccolta dal professore Mattia Di Martino)*

A queste si aggiunga quella recentemente raccolta a Licata, dalla viva voce del signora Concetta Bonfiglio (1939, III elementare) [traccia 1], che giustamente parla di leggenda e non di *cuntu*:

*[...] C'era na vota un carusu che si ciamava Cola e siccomu staviva sempri a moḍḍu all'acqua tutti u ciamàvanu / ci dicìvunu 'Cola Pesce'. Chistu pi stari sempri a mari a natari dici ca addivintà pi daveru un pisci ch'i pinni e ch'i branghi chiḍḍi pi respirari. Un jornu u re sappi di stu Colapisci e vosa vidìri ch'i so occhi [volle vedere con i suoi occhi]. Si incuntràrunu e u re / piglià a so curuna e a ittà a mari e ci dissa a Cola Pisci di pi+ di iriccilla a pigliari. Chiḍḍu tummà e stessa sott'acqua p'un jornu appena ascia [trova] a curuna aviva ssa cu-*

*runa e ci a desa [gliela diede]. U re un ci putiva crìdiri e ci addumannò c'ava vistu sott'acqua tuttu ssu tempu e Colapisci ci dissa che ava fattu u giru d'a Sicilia e che sutta precisu a Sicilia c'èrunu tri culonni: una sana, una un pocu cunzumata e l'attra sutta Missina ca si stava rumpennu e au centru di sti tri culonni c'era un focu / un focu ranni. [...] U re vosa a prova di stu focu e ci dissa «purtamillu un pocu di focu» sennò un ci cridiva e chiḡḡu mischinu si tummà arrè [si tuffò nuovamente]. Un spuntà cciù / dopu tri jorna fora dall'acqua d'u mari scia [usciva] un focu e dici ca Colapisci arristà sott'acqua a Missina a tiniri sti tri culonni.*

Come in tutte le tradizioni orali, aldilà del percorso filologico difficilmente ricostruibile, la leggenda risulta ad oggi ancora nota e contrassegnata da alcune invariabili: un essere ibrido o dalle capacità anfibie eccezionali si sottopone ad una rischiosa impresa a costo della vita. In quasi tutte le varianti il pericolo corso dalla sua terra, gli impone il tentativo. Il mito popolare della Sicilia nasce quindi dal mare ed ha le sembianze di un giovane che da solo, sulle sue spalle da Atlante fanciullo, la regge o ne esplora i fondali per prevenire gli attacchi dei mostri o sostituirne una colonna. Ci piace immaginare che, mentre il re e il popolo osservano curiosi e incapaci, un ragazzino sostiene e sostenne e sosterrà l'isola, a costo della vita...

### 1.2.7 Giufà

Non v'è tradizione popolare che non abbia il suo sciocco a cui attribuire una serie di simpatiche storielle basate sull'equivoco, l'incomprensione linguistica, l'esagerazione. In Sicilia è toccato a Giufà.

Raccontano le nostre donne che Giufà, lo sciocco leggendario a cui si attribuiscono tutte le scempiaggini tradizionali che il popolo ha bisogno di personificare in un uomo, una volta andò a ricorrere al giudice perché le mosche osavano molestarlo. Il giudice non sapendo che si fare gli ordinò che dove vedesse mosche le uccidesse. Intanto una mosca venne a posarsi sulla sua fronte e Giufà pronto al consiglio, diede un pugno sì forte sulla testa del giudice che gliela

ruppe. Questo aneddoto, che è una capestreria qualunque, non è in Sicilia soltanto.

In Toscana corre suppergiù nella stessa maniera. Invece di Giufà v'è una donnina; invece del giudice un gonfaloniere o commissario, e ci guadagna anche lui un bel colpo sulla fronte. (Pitrè 1875, I, p. 71)

Infatti, *Nni fici quantu Giufà!*, si dice ancora oggi di un soggetto particolarmente maldestro e malfidato.

Al personaggio vengono dedicati tredici racconti, tutti sotto la numerazione CXC: *Giufà e la statua di ghissu*, *Giufà e la pezza di tila*, *Giufà e lu Judici*, *Giufà e chiddu di la birritta*, *Giufà e lu Cantu-matinu*, *Giufà e la sìmula*, *Giufà e la ventri lavata*, *Manciati, rubbiceddi mei*, «*Giufà, tirati la porta!*», *Giufà e la Hjocca*, *Giufà e li latri*, «*Occhi di cucca.*» – «*Ahi ahi!*», *Giucà e chiddu di la scummissa*. Le storielle sono raccolte tra Palermo e Casteltermeni, tranne l'ultima (in cui si ha anche una variante onomastica), reperita a Trapani. Lo stesso Pitrè ci informa che «Il nome di *Giufà* si modifica e trasforma da paese a paese; in Trapani è *Giucà*, in Piana de' Greci, Palazzo Adriano e nelle altre colonie albanesi di Sicilia, *Giuxà*, [...] il personaggio ha riscontri in *Sdirra-meddu* e in *Maju longu* di Polizzi, nel *Loccu di li passuli e ficu* di Cerda, e in *Martinu* di Palermo».

In realtà i suoi nomi sono ancor di più e più ampia è la sua area di diffusione: in arabo si chiama *Hoha*, in israeliano *Giochà*, in turco e albanese *Nastradin Hajia*, un personaggio antico e “vagabondo”, le cui origini vanno fatte risalire a Nastradin (o Nasreddin), un saggio vissuto in Turchia quando in Oriente regnava il Khan Timur Lang detto Tamerlano. Fu viaggiatore del mondo ed è noto da Bucharà a Samarcanda, da Mombasa a Singapore. Un personaggio, quindi, complesso, che riveste diverse nature a volte anche contrastanti: può essere, infatti, sciocco o furbo, abile o imbranato, stolto o saggio. Le sue storie hanno subito nel corso del tempo numerose riscritture che vanno dalla poesia di Venardino Ganci, il primo a fissare in forma scritta il personaggio di Giufà, allo sdoganamento in ambito germanofono dovuto alla



Gonzenbach, alla presenza come protagonista di romanzi (*Giufà. Romanzo comico romanzo comico e grottesco per i ragazzi di tutte le età*, di Giuseppe Villaroel del 1934), sino alla recente apparizione teatrale (*Giufà. La scienza della scemenza*, di Marcello Chiarenza del 2010). Proprio per la molteplicità di storie che convergono attorno a Giufà tale nome viene definito da Riolo (2011) “nome-mantello”.

Le storie di Giufà, per quanto inserite nel novero delle fiabe, in realtà appartengono ad una narrativa orale legata alle facezie e ai motti di spirito. Ma, anche in questo caso, la banalizzazione ha eroso la ricca stratificazione e la gnosis filosofica alla base della formazione secolare del personaggio. Proprio la loro brevità e scherzosità ha fatto sì che, nel patrimonio complessivo, fossero quelle più resistenti e riproponibili anche a livello didattico. Si riportano alcune storielle di Giufà non documentate da Pitre, ma raccolte recentemente nel nisseno-agrigentino [tracce 2-3]:

***Chiḍḍa di Giufà ca si carricà a porta***

*Si cunta ca Giufà, che era un carusu àsinu, avi’a giri a missa // allora a so mamma ci dissa: «quannu a vèniri, tìriti a porta e trasa». Iḍḍu allora – mi fa ridiri – vidè piglià a porta, s’a carricà ncoḍḍu e si nn’ia a missa. Quannu arrivà ci dissa a so mamma: «Ma’, ccà c’è a porta» e a so mamma: «Àsinu ca sì, ti dissu di smuntàrila?» (Licata, Laura Bulone - 1933, III elementare)*

***Chiḍḍa di Giufà ca si ni va a cògliri spini alla serra di Munzirratu***

*Giufà si ni va a cògliri spini e inchì un saccu di spini. Quannu inchì stu saccu di spini c’èranu li latra ḍḍa sutta cu li sacca di li grana. Piglià e si misi a fari la pipì, a la pipì ci diciva: «Piglia di ccà, piglia di ḍḍa, piglia di ccà, piglia di ḍḍa». Allora li...cosu, dici: «Li carrabbunera ci sunnu». Pigliaru ḍḍi latri e si la scapparù vidiennu, + ca ci diciva: «Piglia di ccà e piglia di ḍḍa». Li latra si la scapparù. Iḍḍu piglià li sordi, li misi in miezzu li spini e si li carricà ncueḍḍu. L’ancuntrarù li carrabbunera. Dici: «Giufà chi puiṛti?». Ci dissi: «Tocca e vidiṛà, uecchi di cucchi [occhi di civetta] ci puiṛtu a ma Mà». E allora li carrabbunera, eh: nenti! tuccaru, vittiru, dici: «Spini ci sù» e si ni iru li carrabbunera. Quannu: li carrabbunera si nni iru, iḍḍu piglià li sordi e ci li purtà a sa Mà, livà li spini e ci purtà li sordi a so mà. [...]*

*E chissa di Munzirratu quella della serra del Munzirratu chissa ca t'ho rraccuntatu è.* (Delia, Liboria Nanfara, 1932, IV elementare)

### 1.3 Varianti ed esecuzioni

Chiunque abbia avuto la fortuna di assistere alle *performances* di narratori popolari e conosca i materiali del repertorio tradizionale, noterà facilmente che l'atto narrativo è un momento unico ed irripetibile, per cui lo stesso narratore – in momenti diversi – varierà inevitabilmente l'esecuzione verbale di una stessa fiaba, come anche la sua struttura, ornandola o privandola ogni volta di qualche particolare.

Ogni tradizione orale che si rispetti, quindi, non può non essere soggetta a varianti che inevitabilmente coinvolgono o fatti strutturali, come la disposizione tra le parti, o fatti accessori, come il sistema onomastico. È il caso della Fiaba XLIII *Pilusedda* (Palermo), conosciuta anche come *Suvarredda* (Polizzi-Generosa e Cefalù); *Truvarredda* (Capaci); *Mmesta di ligno* (Montevago); *Betta Pilusa* (Ficarazzi); *Cinniredda* (ossia l'equivalente dialettale di Cenerentola, in gran parte delle versioni siciliane). Sono tutti nomi parlanti, ma non sono sinonimi e nel racconto siciliano si mescolano due tradizioni classificatorie secondo i criteri fissati dalla scuola finnica, ascrivibili ad Aarne e Thompson, la 510B ('pelle di gatto') e la 706 ('la fanciulla dalle mani mozze').

La variante onomastica di cui Pitre riporta il testo è, secondo la stessa nota pitreiana, «dim. di *pilusa*, pelosa, come a dire Pelosina» (vol. I, p. 641). La deduzione ben si sposa con la trama della fiaba (una sorta di *Pelle d'asino*), ma val la pena riferire che la lessicografia riporta il lemma *pilusedda* come voce non alterata e connessa ad una serie di piante (il che non ci dovrebbe più stupire...). La variante onomastica *Betta Pilusa*, si aggancia, più chiaramente, alla pelle irsuta di cui è rivestiva la protagonista durante la sua momentanea metamorfosi. Nella versione polizzana, la giovane *Suvarredda* occulta la sua vera identità dentro il sughero (in sic. *sùvaru*); nella versione montevaghese, la ragazza si chiude in una fodera (in sic. *mmesta*) di legno. Stante alla versio-

ne riportata nel volume pitreiano, il vero nome della protagonista non viene citato all'inizio della storia, ma essa stessa si autobattezza con un soprannome che ne enfatizza la non umanità (o animale, o scorza d'albero, o cenere):

*Camina camina, unni si nni va? 'nta un feu unni cc'eranu tutti sorti d'armali. E di cu' era stu feu? di lu Riuzzu. Lu 'nnumani lu camperi vidi stu cavaddu curiusu, chi caminava cu li pedi davanti, all'aria: e cci vulfa sparari; ma 'nta lu megghiu passa lu Riuzzu e cci duna pruibizioni di sparàricci. Cci 'ncugna, l'accarizzia, e idda la cavadduza si cci stricava. Iddu cci piaciú, e si l'ha fattu purtari a Palazzu. A pedi-scala cc'era 'na cammara, e la 'nchiuj ddà, e cci accumenza a fari purtari lu manciari. Iddu era curiusu di sapiri chi armali era e cci spijava: – «Chi armali si'?» – «Mi chiamu Pilusedda».*

Nelle recenti inchieste svolte nel centro Sicilia, è stata raccolta una variante che l'informatrice ha titolato *Betta a Pilusa*, pur se nel corso del testo la protagonista viene chiamata *Spera di Suli* [traccia 4], con probabili influssi legati a Capuana (cfr. § 1.5):

*[...] C'era na vota na matri, un patri e na figlia, na figlia ca era accussì bbedda che a ciamàvunu 'Spera di Suli'. Spera di Suli picchì era bedda comu u suli. Un jornu a mamma s'ammala, si leva a fidi e ci dici au so maritu che a prima ca si mittiva u so aneddu aviva addivintari a so muglieri. Quannu a mamma mora, Spera di Suli ch'era a figlia, trova st'aneddu, s'u prova e appena u so patri a vida ci dicia: «Figlia mia n'ammu a maritari». Idda unni vulva sapiri e v'addumanna aiutu ô parrinu / che ci dicia di diri au so patri che s'u maritava sulu se ci accattava nu vistitu cinu cinu di sti ddi veri. [...] U so patri appena a ntisa / un zapiva comu fari. Comu ci accattava stu vistitu cinu di sti ddi?*

*Acciana ncapu na muntagna e accumenza a lamintarsi. Passa un vicciareddu e ci dicia: «Perché ciància vossia?» e iddu ci dicia: «A mo figlia un mi vò maritari se un ci pigliu un vestitu cinu cinu di sti ddi, sti ddi veri». E u vècciu ci fa: «P'accussì picca cianciti? Un vi scantati ca ia ci penzu. L'importanti è che vossia mi dicia che vena sempri cu mia, puru quannu mora». [...] U patri p'amuri d'aviri ddu vistitu pi maritarsi a so figlia, ci dissa di sì, non sapendo che ddu vècciu era u diàvulu e accussì facennu / s'aviva vinnutu l'arma, pir-*

chì ci dissa di sì. Non è ca u sapiva ca era u diàvulu. U diàvulu ci duna ssu vistitu e appena Spera di Suli u vida accumenza a ciànciri e va nò parrinu a ciànciri e ci va a cuntà tutti cosi: «Patri, patri daveru m'ù purtò u vistitu cinu cinu di stiḍḍi veri. Comu àiu a fari ora?» e u parrinu ci dicia: «Tu un ti scantari. Dicci ca vò n'atru vistitu fattu di mari e cinu cinu di alghi». Appena u petri+ patri sappa che u secunnu vistitu aviva a èssiri [xxx] cinu di mari e di alghi se ne va arrè a muntagna e accuminzà a lamintarsi e accumenza a ciànciri. Sùbitu spunta u diàvulu che però era un vècciu e ci duna u secunnu vistitu e ci dicia: «L'importanti è che vossia quannu mora vena cu mia». [=...] Chidḍu lestu lestu di pigliarsi u vistitu ci dicia di sì. Tantu non è ca u capiva. / A figlia appena vida u secunnu vistitu si dispera e si ni va arrè nò parrinu, che capiscia che u so patri ci+ s'aviva vinnutu l'arma a u diàvulu e ci dicia «stavota fatti fari un vistitu cinu di sciura di tuttu u munnu». E arrè chidḍu si va vinna l'arma ô diàvulu e ci duna u vistitu a figlia e ci dicia: «senti c'ammu a fari? Ti purtavu i tri vistita, ora n'ammu a maritari, figlia mia!».

A figlia ci dicia, che ci u dissa sempri u parrinu, che quannu ci purtava un vistitu fattu di pila d'orsu si maritava. Quindi prima u vistitu cinu di stiḍḍi, poi chidḍu d'alghi, poi chidḍu di sciura [fiori] e [=...] ora vuliva un vistitu d'orsu. E chiddu arrè ci porta si nni vò arrè nn'a muntagna, e ci u porta arrè stu vestitu fattu di pilu d'orsu che ci l'aviva datu u vècciu sempre per vinnirsi l'arma [per vendersi l'anima].

A matina // [...] a matina dopu u parrinu ci dicia di scappari e idḍa chi fa? Metta [...] tri palummi nn'a pila pi fàrisi sèntiri d'u so patri che si sta lavannu e sputa tri voti nterra, si metta u vistitu di l'orsu, piglia l'attri tri vistiti e si ciuda dintra na vutti e si+ dô parrinu si fa abbiari a mari [si fa gettare in mare]. U patri che sentiva c'a so figlia si stava lavannu diciva: «Spera di Suli, tutt'a postu?» e arris + arrispunnìvanu i tre sputi c'aviva fattu Spera di Suli: «Sì sì papà, mi stàiu lavannu» e sempri accussì ppi tri voti. Poi u patri s'arràbbia che ci staviva troppu tempu pi lavarsi, trasa e vida i palummi, i palummi ca si stàvanu lavannu au postu di Spera di Suli c'aviva scappatu. Pa corla [per la collera] piglia nu giaccu e s'ammazza [prende un cappio e si impicca]; u diàvulu [...] s'ù va piglia datu c'aviva murutu e idḍu s'aviva vinnutu l'arma s'ù va piglia.

Allura unni semmu arrivati? [...] idḍa si fici anciùdiri nn'a vutti e dô parrinu ssi fa abbiari a mari. Sta vutti unni va a finiscia? N'ù mari

*unn'è ca c'era [=...] u castellu d'u rre! Siccome aviva+ s'aviva misu u vistitu di l'orsu e che caminava tutta cina di pilu a genti a ciamava 'Betta a Pulusa'. Iddà / datu ca era ddà ci addumanna se putiva travagliari dintra u castellu, intra u castellu e a misuru datu ca era cuminata d'accussì cina di pilu a misuru nn'a staḍḍa a travagliari dintru a staḍḍa. Doppu che passa un pochinu di tempu che travagliava, u prìncipi desa na festa che aviva a circari mugliera e Betta Pulusa che ci vuliva iri, si misa u vistitu chiḍḍu cu l'alghi chiḍḍu chi ci aviva fattu u so patri. U prìncipi appena a vida, pirchè Be+ Betta a Pulusa era beḍḍa, s'innamora e si misuru a ballari tutta a siratina si misuru a ballari nzèmmula e ci arrialà [le regala] na spilla. [...]*

*Prima che finiva a festa però Betta a Pilusa scappa e si misi arrè si metti arrè u vistitu di l'orsu addiventa Betta Pilusa e si ni va a travagliari nn'a staḍḍa. U prìncipi ca a vuliva truvà a tutti i costi desa arrè n'attra festa; stavota Betta Pilusa si misa n'attru vistitu. U prìncipi arrè a vida si misuru a ballari nzèmmula e stavota ci arrigalà l'orologiu. [...] Prima ca a festa finiva scappa e u prìncipi arrè a vuliva truvà e desa n'attra desa n'attra festa, si fici dari n'anedḍu d'a so mamma e ci dissi ê so ê so servi di ciùdiri tutti i porti pirchè [=...] accussì stavota un ni scappava. Desi n'attra festa e stavota ci ia c'u vistitu cciù bellu chiḍḍu chi ci aviva+ u primu vistitu [...] chiḍḍu ca era cinu di stiedḍi veri; si misuru a ballari e ci desi st'anellu, ci desi st'anellu però sempri a sira datu ca Betta Pilusa travagliava ddani sapi-va tutti i nascondigli quindi riniscì arrè a scappari. U prìncipi ca unn'a putiva truvà s'ammala e allura Betta Pilusa si nni va n'u furnaru e si ficia si fici fari+ fici u pani e intra stu pani ci misa l'anellu / ci misa l'anellu e:: e nenti. [...] Tuttu u pani ca era dintra u furnu s'abbrùscia tranni chiḍḍu di Betta Pilusa e ci porta stu pani a stu prìncipi. Ci porta stu pani a stu prìncipi che ci trova dintra l'anellu e ci dissi, dici «ma st'anellu dici i' arregalavu a Betta Pulusa. Cu è cò fici stu pani? Cu è cò purtà stu pani?» E ci dèssiru «stu pani u fici Betta a Pulusa». Dici «e unni si trova sta Betta a Pilusa?» E vitta che era+ e u purtaru nn'a staḍḍa unni travagliava Betta a Pilusa. Appena: vida c'aviva u vistitu ca si leva stu vistitu e vitta ca era [...] chiḍḍa a carusa ca abballàvanu nzèmmula a sira d'a festa e s'innammuraru. E nenti s'innammuràrunu e: filici e cuntenti e nuattri ccà, a mamma, senza nenti. (Licata, Teresa Gibaldo, 1938 III elementare)*

In questo caso specifico si potrà notare, inoltre, che, lungo il corso della narrazione, la favellatrice accorcia alcuni passaggi accettando le accelerazioni e le semplificazioni della raccoglitrice.

Più complesse le varianti della fiaba convenzionalmente denominata ‘L’osso che canta’ (E632) secondo la classificazione di Aarne e Thompson (per cui § 2.2) e registrata nella sua forma principale a Valledlunga, in LXXIX *Lu Re di Napuli*.

Il tema del racconto si può così sintetizzare: 1) un giovane (o una giovane) uccide il fratello (o sorella) e lo seppellisce (o getta il cadavere in uno specchio d’acqua); 2) dalle ossa dell’ucciso, o da una pianta cresciuta sul luogo della sepoltura (o dell’annegamento), un passante (pastore, menestrello, giullare, mendicante, contadino) ricava uno strumento musicale (flauto o piffero, zampogna o cornamusa, arpa, violino) oppure una sua parte (a esempio il bocchino di un corno secondo la variante presente nella celebre raccolta dei fratelli Grimm); 3) nello strumento s’incarna l’anima del defunto [...] che attraverso il suono-canto accusa il responsabile dell’omicidio [...]. (Bonanzinga 2013, p. 965)

Come prosegue Bonanzinga, in tutte le versioni siciliane attestate nella letteratura demologica sono presenti delle strofe cantate, la cui melodia venne trascritta all’inizio del Novecento nel corpus di canti di Alberto Favara.

Pitrè annota inoltre come “varianti” una strofa del canto nella «versione di Villabate» (poco distante da Palermo) e un’altra strofa preceduta dall’indicazione «si canta ancora in Palermo dai fanciulli» (Pitrè 1875/II: 199).

Valledlunga	Villabate	Palermo
O picuraru chi ’mmanu mi teni	Viddaneddu chi ’n vrazza mi teni,	Viddaneddu chi ’n vrazza mi teni,
E m’ammazzaru all’acqua sirena,	lo fu’ ammazzatu ’ntra l’acqui sireni,	Tenimi forti, ’un mi fari cadiri;
E m’ammazzaru pi ’na pinna di hu:	Pi pigghiari tri pinni di cù	Ca pi ’na pinna d’aceddu farcù
Tradituri mà frati fu...	Tradituri mè frati fù.	Lu tradituri mè frati fù.

Sergio Bonanzinga da anni ha condotto una ricerca sull'intera regione per raccogliere le diverse varianti, anche esecutive, del componimento, facendo emergere che talora uno stesso narratore ne tramanda tipologie diverse. Ad esempio a Salemi, nel 1995, Giuseppe Accardi, ex pastore e suonatore di *friscalettu* (flauto di canna), alterna addirittura tre diverse modalità espressive: narrazione, esecuzione strumentale e canto. La registrazione ha consentito di evidenziare tratti performativi diversi, ma in tutte le versioni emergono alcune costanti: cambi di timbro conseguenti all'entrata in scena del discorso diretto di personaggi diversi; ricorso ad intonazioni e inflessioni caratterizzanti; l'uso di espressioni facciali e di gestualità funzionali a vivacizzare la narrazione e a tenere desta l'attenzione. Di recente ne è stata documentata una ulteriore versione a Caltanissetta (Spena 2017) e, in questo corpus, si veda il video de *L'ancidduzzu d'oru* (§ 2.3.7).

#### 1.4 *Le traduzioni dei* I tre racconti dei tre figli di mercanti

La lettura diretta o l'ascolto dei testi pitreiani comporta una competenza almeno passiva del dialetto siciliano. Traduzioni, riduzioni e riscritture hanno contrassegnato la successiva fruizione dei testi raccolti a fine Ottocento. L'operazione più importante è stata senza dubbio quella compiuta da Italo Calvino, con la sua opera *Fiabe Italiane*, edita da Einaudi nel 1956, e la traduzione di duecento testi provenienti dalle numerose raccolte nei dialetti italiani fiorite durante l'Ottocento.

Limitatamente a sette novelline, la casa editrice Sellerio, nel 1978, chiese a Sebastiano Addamo, Giuseppe Bonaviri, Vincenzo Consolo e Leonardo Sciascia di rendere omaggio a Pitre proponendo delle traduzioni d'autore.

La traduttologia ha fatto ricorso a molti metodi, con la consapevolezza che nessuno fosse quello perfetto, capace di rendere in assoluta equivalenza suoni, densità semantica, modi di dire, andamento del discorso dell'originale.

Di certo nell'operazione di confronto tra le traduzioni proposte dal grande scrittore ligure e i traduttori siciliani, si avverte

una maggiore autonomia rispetto al modello nel primo caso e un maggior rispetto nel secondo.

Si prenda l'esempio di una fiaba siciliana, CIII. *Li tri cunti di li tri figghi di mircanti*, raccolta da Giuseppe Pitrè e raccontata dalla signora Rosa Vàrrica di Palermo. A sottoporre a traduzione il testo fu, nel 1978, Vincenzo Consolo.

Sia Calvino che Consolo si basano dunque su un testo trascritto in dialetto siciliano; tuttavia, pur partendo dallo stesso testo 'originale', i due scelgono strade e metodi traduttivi completamente differenti. Mettiamo a confronto le due traduzioni de *I tre racconti dei tre figli di mercanti* di Calvino e Consolo per cogliere le differenze nella scelta del metodo. La fiaba racconta di tre amici che trovano riparo da un temporale presso la casa di una vedova. Dopo averli rivestiti e rifocillati, la donna chiede a ognuno di loro di raccontare una storia: chi racconterà quella maggiormente paurosa sarà il suo nuovo marito.

Le possibili opzioni traduttive che di volta in volta si propongono vanno dall'omissione, alla traduzione letterale, all'arricchimento (parti del testo in cui il traduttore aggiunge un elemento o una porzione di testo nuovi al testo-fonte, senza mutarne il messaggio), alla traduzione libera (parti del testo in cui il traduttore rimane fedele al contenuto del messaggio pur tradendo la superficie lessicale e sintattica) all'invenzione (parti del testo in cui il traduttore inventa un elemento o una porzione di testo che veicolano messaggi nuovi rispetto al testo-fonte).

(1) Pitrè: Si ficiru stari comu li puddicini. Si cunfusiru: e scuprèru di luntanu un lumi.

Calvino: **non trovarono albero abbastanza frondoso per poterli riparare.** Ø Scorsero Ø un lume.

Consolo: Si *bagnarono* come pulcini. Si *persero*: e scorsero, in lontananza, un lume.

Sin dall'esempio (1) ci rendiamo subito conto di come Calvino ricorra ad omissioni e invenzioni, laddove Consolo si limita invece a tradurre liberamente solo due verbi senza per altro sconvolgere il testo di partenza.



(2) Pitрэ: – «Nenti, cci dici la signura; io di vuàtri 'un vogghiu àu-tru chi d'aviri cuntatu un cunticeddu l'unu: e 'nta mentri, vi jiti asciucannu». Accumenza lu cchiù granni e dici: – «Io cuntirria un fatticeddu chi successi 'n pettu a mia; ma 'un sacciu si cci piaci». [...] Si io sapissi cu' è lu cchiù piatusu di vuàtri, io mi lu pigghiassi pi maritu.

Calvino: Ø Poi ognuno di voi *deve raccontarmi una storia che gli è successa. Chi mi racconterà la più terribile*, io lo sposerò. Cominciò il più grande. Ø

Consolo: – Niente – gli dice la signora. – Io da ciascuno di voi non voglio altro che *mi conti* un conterello: e nel mentre vi andate asciugando. Comincia il più grande e dice: – Io conterei un fatterello che è successo proprio a me, ma non so se le piacerà.

Anche nell'esempio (2) Calvino fornisce al testo il presupposto logico per cui tutti e tre i giovani dovranno raccontare ognuno un fatto vissuto in prima persona; Calvino riduce e intensifica il testo, affidando alla Signora le regole del gioco che nel testo di Pitрэ restano poco esplicite, per cui «toglie la battuta dalla bocca del primo giovane (*io cuntirria un fatticeddu ca successi 'n pettu a mia*) e la affida alla Signora (*ognuno di voi deve raccontarmi una storia che gli è successa*); inoltre offre di seguito il criterio di giudizio adottato dalla vedova per scegliere il futuro marito (*chi mi racconterà la più terribile io lo sposerò*), che nel testo di Pitрэ è presente solo nel finale della fiaba (*Si io sapissi cu' è lu cchiù piatusu di vuàtri, io mi lu pigghiassi pi maritu*)» (Castellano 2009). Consolo invece, si mantiene più fedele anche nella traduzione di *cunticeddu* in 'conterello' (in Calvino 'storia').

E ancora:

(3) Pitрэ: (Comu lu picciottu cci cuntava accussì, la signura si sucava e dicìa: – “Mischinu: e comu siti ccà ora?”). Abbasta: io ogni matina comu vidia veniri lu giaànti mi 'nfilava 'mmenzu di l'àutri.

Calvino: *Così vivevamo, zitti e pieni di paura, e quando il Gigante avanzava la sua mano, ci stringevamo fitti fitti uno sull'altro.*

Consolo: (Nel mentre che il giovane raccontava, la signora si risucchiava tutta per il raccapriccio e diceva: – Poveretto: e com'è che siete ancora qui?). Breve: io, ogni mattina, non appena vedevo arrivare il gigante, mi *nascondevo dietro* gli altri.

Il terzo esempio manifesta in maniera ancora più chiara i due modi divergenti di intendere la traduzione: Calvino abbandona del tutto il dettato originale e annulla le risonanze orali che avvertiamo essere insite nel racconto tra parentesi e nel brusco stacco discorsivo di *Abbasta*. La maggiore letteralità di Consolo non è in sé una garanzia di buona traduzione. Ad esempio quel ‘Breve’ non rende affatto il cambiamento di registro.

La sensazione di terrore che nella fiaba in siciliano è affidata alla Signora (*la signura si sucava e dicìa: – “Mischinu: e comu siti ccà ora?”*), nella rinarrazione di Calvino non è persa, anzi è ricostruita poco dopo, per mezzo di una frase aggiunta creativamente (*Così vivevamo, zitti e pieni di paura*). Nella traduzione libera (*e quando il Gigante avanzava la sua mano*) rispetto all’originale e alla traduzione di Consolo la scena si carica di maggiore *pathos* e potere immaginifico. Infine attraverso l’invenzione dell’ultima frase Calvino forse vuole suggerire al lettore un’idea di solidarietà tra i carcerati (*ci stringevamo fitti fitti uno sull’altro*) che il testo di Pitre negava (*mi ‘nfialava ‘mmenzu di l’àutri*), proponendo piuttosto l’immagine del giovane mercante scaltro e furbo che a discapito degli altri pensa solo a salvare la pelle.» (Castellano 2009).

Andando avanti nel confronto non si può fare altro che evidenziare come le due traduzioni nascano da fini diversi: Calvino mira a riscrivere con intento narrativo, rispettando il contenuto e l’intenzione del narratore orale, ma senza sentirsi per questo legato alle incongruenze e alle banalizzazioni dell’oralità stessa; Consolo, invece, che traduce in un volumetto nato per rendere omaggio a Pitre, restituisce un testo che ne conserva il fine demologico, senza rimaneggiare né manipolare e appiattendosi su una traduzione più letterale.

### 1.5 Luigi Capuana

Negli anni immediatamente successivi alla raccolta demologica di Giuseppe Pitre, Luigi Capuana usciva con una prima pubblicazione originale di fiabe, *C’era una volta... Fiabe* (1882).

Negli anni postunitari, la rivoluzione rappresentata dall'obbligo scolastico aveva fatto fiorire una ricca letteratura per l'infanzia e «la figura di Capuana educatore appare come una delle più rappresentative di una temperie culturale orientata verso un unitarismo attivo e, da un punto di vista linguistico, verso un toscanesimo moderato in grado di accogliere gli apporti regionali con cautela e spirito di mediazione» (Sardo 2013, p. 517).

I testi che Capuana elabora nel solco del suo impegno verista si possono ricondurre a due tipologie: una propriamente fiabesca – sempre illustrata – e una di racconti legati alla vita regionale, esemplificati da *Gambalesta* (1892) e da *Scurpiddu* (1898). Assai distanti, entrambe le tipologie, per realismo e mistero, dalle contemporanee esperienze incarnate dal *Cuore* deamicisiano e dal *Pinocchio* collodiano; a queste prove d'autore Capuana affianca anche vari testi scolastici e manualistica legati al suo ruolo istituzionale di ispettore ministeriale.

La genesi delle raccolte (nel 1893 seguì il *Raccontafiabe*; nel 1908 *Chi vuol fiabe, chi vuole*; nel 1911 *Fiabe*; nel 1912 *Si conta e si racconta... fiabe minime*; nel 1919 *Le ultime fiabe*) e dei testi fiabeschi anche teatrali (*La reginotta* del 1883; *Spera di sole* del 1893; *Il pecoro nero* del 1894; etc.) è, a suo dire, del tutto personale, avulsa da ogni contatto o ispirazione rispetto alla oralità delle donne. Non sembra credergli del tutto il suo sodale Giovanni Verga, che pone l'accento sul rapporto inconsapevole e intimo con la tradizione popolare:

Carissimo Luigi, me l'hai fatta, colle fiabe, e mi sta bene. Però tu stesso non saprai quanta parte inconscia e materiale direi, ci sia della nostra Sicilia nella più intima espressione di quei racconti che saranno sempre una delle più belle cose che tu abbia scritto (G. Verga, lettera a L. Capuana, Milano 15 ottobre 1882)

E, in effetti, Luigi Capuana apre, ma soprattutto chiude, le sue fiabe con formule non dissimili dalla tradizione e al “C’era una volta” evocato negli stessi titoli, si contrappongono finali (non sempre lieti, ma funzionali ad un ripristino dell’ordine iniziale) in rima, spesso divertenti e dissacranti:

Stretta è la foglia, larga è la via  
Dite la vostra che ho detto la mia.

E furono marito e moglie  
A lui il frutto e a noi le foglie.

Vissero a lungo felici e contenti  
A e a noi ci s'allegano i denti.

Grillo era nato e grillo era morto  
E noi restiamo col mantello corto.

Re e servitore ebbero molti figliuoli  
E noi restiamo da cetriuoli.

Larga la via, lunga la strada  
Fiaba finita, fiaba contata.

Mangia-a ufo, Mangia-a- ufo  
State zitti, o vi rompe il muso!

Protagonisti sono ciabattini, contadini, carbonai, fornaie, sarti. La Sorte consente che alcuni di loro, grazie ad imprese mirabili, possano assurgere a ruoli importanti, senza però che re e funzionari di corte vengano considerate figure superiori e giuste. Nelle fiabe di Capuana si muovono Re e Regine carichi di incertezze, Reucci e Reginotte vanitosi e capricciosi, Ministri lavativi e persino Fate dispettose che riconducono il meraviglioso dentro una sfera di realismo che sovverte le attese dell'uditorio, tramutando una trottola di legno in regina (*Trottolina*) e facendo apparire ridicolo un Re (*Re Cianca*).

Non mancano però protagonisti che attingono dall'immaginario tradizionale: *Serpentina*, la principessa incantata (e trasformata in serpente!, cfr. § 1.2.5) che recupererà la forma umana grazie alla sua stessa intraprendenza; madri che si comportano da matrigne come in *Testa-di-rospo*; il povero padre che non risolve la giornata, ne *Le bisacce del lupinaio*; la vecchina che, ricevuta una buona accoglienza, si rivela essere una fata, come ne *Le nozze di Primpellino*; orchesse anguicrinite come ne *La Mammadruga*; secondogeniti invidiosi che uccidono il proprio fratello per averne il trono, come ne *La figlia dell'Orco*.

In molte fiabe Capuana fa ricorso alla filastrocca, non come ornamento, ma come «un avviso e un condensato del destino che attende la protagonista» (Sardo, in Capuana 2015). Rime e ritornelli con strutture ritmico-poetiche semplici e ripetitive accentuano la componente musicale e mnemonica che per Capuana è imprescindibile dall'intenzione comunicativa della sua scrittura:

Trottolina, piatta piatta,  
Gira gira e fa la matta!  
Trottolone fatto apera,  
Gira gira fino a sera! (*Trottolina*)

Il mal tempo se n'è andato,  
Il brl tempo è già arrivato.  
Zun! Zun! Zun! (*L'ago*)

Chi mi vuole per mogliera  
Dee farsi la faccia nera.  
E se nera non se la fa,  
Donde viene se ne andrà (*La padellina*)

Più che l'intento moralistico, in Capuana spesso prevale un disincanto ironico che lo spinge a costruire un dispositivo comico di cui lui stesso e Giuseppe Pitre sono pienamente protagonisti, uno nella veste del «povero diavolo» e l'altro in quella di «mago»:

Il miglior documento della metamorfosi dello scrittore Capuana in narratore di fiabe è l'ultima fiaba della raccolta *C'era una volta...*, il Racconta-fiabe, nella quale si cela l'autobiografico racconto della composizione dell'opera. A questo meta-racconto si collega la Prefazione della raccolta successiva, *Il raccontafiabe*, appunto. Il racconta-fiabe è un «povero diavolo, che aveva fatto tutti i mestieri e non era riuscito in nessuno». [...] Il «povero diavolo» è dunque da un lato il vecchio vagabondo che ben si inserisce nel novero dei personaggi da fiaba, dall'altro la figura dello scrittore che depone l'aura di romantica sacralità e si vede nelle vesti di «povero diavolo» in cerca di un mestiere, per poter campare. (Carapezza 2008)

Il Racconta-fiabe tenta di contrapporre le sue fiabe a quelle del *Mago Tre-Pi*, descritto come «nero come il pepe, con una

barbona nera e certi occhi neri che schizzavano fuoco», mentre si nasconde nel suo bosco di aranci e trascorre il suo tempo a imbalsamare favole. Il contrappasso onomastico ottenuto per inversione sillabica includerà il nome del grande folklorista palermitano nella categoria del comico linguistico, ma il *Mago Tre-Pi* si prenderà, la rivincita sul giovane fiabista perché gli dimostrerà che «fiabe nuove non ce n'è più; se n'è perduto il seme».

Per alcune e occasionali prove di quel seme si nutrì anche il giovane Luigi Pirandello che, nel 1893, su «Cenerentola. Giornale pei fanciulli» diretto da Luigi Capuana (Roma, a. I, n. 9, 12 febbraio 1893), pubblicò la poesia in quartine di ottonari *I Saltimbanchi*, mentre l'anno successivo vi pubblicò *I galletti del bottajo* (a. II, 23 settembre 1894).

## 2. Strutture e temi

### 2.1 *Struttura e protagonisti della fiaba tradizionale*

Il campo di studi della narratologia è entrato a far parte di un bagaglio didattico comune, nonostante una tale divulgazione abbia provocato talora delle conseguenze negative, come la distruzione di ogni significato euristico di tale metodo, secondo quanto rilevato da Claudio Marazzini (2005).

Nel 1928 l'antropologo russo Vladimir Propp pubblica a Leningrado un libro fondamentale per la narratologia, col titolo *Morfologija skazki*, nota in Italia nella traduzione *Morfologia della fiaba*. Lo studioso si propone di analizzare la struttura di un gruppo di cento fiabe russe di magia, per verificare se esistono delle strutture basiche che ritornano pur nella molteplicità apparentemente non ordinabile delle narrazioni. L'analisi riesce a identificare un modello compositivo complessivo costituito da trentuno unità fondamentali, che lui chiama funzioni, che designano la forma astratta (la *langue*) di alcune più specifiche azioni. In sintesi, le funzioni suddividono le azioni sulla base del ruolo che rivestono nello svolgimento della fiaba, e ognuna di esse non potrà non collocarsi invariabilmente in un momento preciso dello svolgimento. Secondo lo studioso ogni fiaba presenta sempre una situazione iniziale all'interno della quale vengono presentati i personaggi (spesso una famiglia) e il protagonista principale (l'eroe). A questa situazione iniziale fanno seguito in successione le funzioni di base, non tutte obbligatoriamente presenti, così definite:

- 1) allontanamento (uno dei personaggi – prevedibilmente il protagonista –, uno dei membri della famiglia si allontana da casa);

- 2) all'eroe viene imposto un divieto (inversamente vi può essere un ordine imposto);
- 3) infrazione del divieto;
- 4) l'antagonista tenta una ricognizione (investigazione);
- 5) l'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima (delazione);
- 6) l'antagonista tenta di ingannare la vittima (tranello o trappola);
- 7) la vittima cade nel tranello o nell'inganno e ciò favorisce involontariamente l'antagonista o il nemico (connivenza);
- 8) l'antagonista danneggia uno dei membri della famiglia (danneggiamento) oppure a uno dei membri della famiglia manca qualcosa o viene il desiderio di qualcosa (mancanza);
- 9) il danno o la mancanza vengono resi noti, ci si rivolge all'eroe con una preghiera o un ordine (mediazione);
- 10) l'eroe risponde positivamente o si decide a reagire (inizio della reazione);
- 11) l'eroe abbandona la casa (partenza);
- 12) l'eroe è messo alla prova come preparazione al conseguimento di un mezzo o aiutante magico;
- 13) l'eroe reagisce all'operato del futuro donatore (reazione dell'eroe);
- 14) il mezzo magico perviene in possesso dell'eroe (conseguimento del mezzo magico);
- 15) l'eroe si trasferisce o viene condotto sul luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche (trasferimento nello spazio);
- 16) l'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta (lotta);
- 17) all'eroe è impresso un marchio (marchiatura);
- 18) l'antagonista è vinto (vittoria);
- 19) viene rimossa la mancanza o il danno iniziale (rimozione della sciagura o della mancanza);
- 20) l'eroe ritorna (ritorno);
- 21) l'eroe è sottoposto a persecuzione (persecuzione);
- 22) l'eroe si salva dalla persecuzione (salvataggio);
- 23) l'eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese (arrivo in incognito);
- 24) il falso eroe avanza pretese infondate;
- 25) all'eroe è proposto un compito difficile;
- 26) il compito è eseguito (adempimento);
- 27) l'eroe è riconosciuto (identificazione);



- 28) il falso eroe o l'antagonista è smascherato (smascheramento);
- 29) l'eroe assume nuove sembianze (trasfigurazione);
- 30) l'antagonista è punito (punizione);
- 31) l'eroe si sposa e sale al trono (nozze).

La situazione iniziale si caratterizza per una condizione di serenità e calma, alla quale segue una sciagura o un danno e un divieto connesso. Il divieto viene infranto ed entra in scena l'antagonista (l'elemento di disturbo, che può essere realizzato in forma di strega cattiva, ladri, diavoli, matrigne, etc. ...). Si attua poi una funzione fondamentale, quella dell'inganno o della trappola, spesso preceduta dalla trasformazione dell'antagonista (la strega diventa una dolce vecchietta, il cattivo si trasforma in un giovane di bell'aspetto...). L'antagonista riesce ad attuare il suo proposito, e così il personaggio, cadendo nell'inganno, favorisce le sue azioni (avviene così il danneggiamento, che può essere un rapimento, una ruberia, un delitto, un incantesimo malvagio). A questo punto viene introdotto l'eroe (attraverso il bando di un re, per esempio, oppure per chiamata diretta); alla sua partenza consegue l'apparizione del donatore, dal quale l'eroe riceve il mezzo magico utile a porre rimedio alla sciagura; ma prima viene sottoposto a una serie di prove (imprese, compiti, risposte...). Frequentemente l'oggetto della ricerca dell'eroe si trova in un altro luogo (in un altro regno, in un luogo oscuro e sotterraneo...), quindi l'eroe si trasferisce e si muove con i mezzi più vari. La marchiatura può avvenire attraverso un oggetto di riconoscimento (una veste, un accessorio, un anello...) o un segno sul corpo (una cicatrice, per esempio). La sciagura viene rimossa, l'eroe si muove per il ritorno ma viene sottoposto a persecuzione (viene inseguito, viene colpito...). Riesce a salvarsi e torna a casa, ma lì lo attendono nuove difficoltà (qualcuno si spaccia per lui, i fratelli pretendono per sé l'oggetto del desiderio...). Si giunge così al superamento del compito difficile, dopo il quale avviene il riconoscimento dell'eroe. L'antagonista o il falso eroe viene punito e l'eroe può convolare a nozze, ricevere un premio, per esempio il regno, dopo lo sposalizio con la principessa (Marchese 1983).

Claude Lévi-Strauss individua una relazione a coppia delle funzioni proppiane, in un rapporto indispensabile alla costruzione dello scheletro del racconto. Per esempio, costituiscono una coppia le funzioni “partenza” e “ritorno”, oppure “creazione della mancanza” e “superamento della mancanza”, oppure “divieto” e “rottura del divieto”.

A partire da questa idea di specularità, Algirdas Julien Greimas distingue all'interno del discorso narrativo due storie, quella del soggetto (l'eroe) e quella dell'antisoggetto (l'antagonista), due percorsi che si snodano separatamente ma che sono destinati a congiungersi in un punto per dar luogo alla lotta, al confronto tra soggetti.

In realtà, nei racconti della tradizione orale siciliana talora viene narrata la storia di una coppia di eroi o, comunque, di protagonisti (come nel pitreiano CLIX '*Mbroglia e Sbroglia*).

Raccogliendo l'eredità del modello proppiano, anche Christopher Vogler distingue sette principali archetipi umani funzionali all'avanzamento dell'azione:

- l'eroe: è il motore della narrazione, il protagonista, colui che accoglie in sé il compito di generare coinvolgimento e identificazione in coloro che fruiscono della storia. Spesso il personaggio subisce dei cambiamenti, delle trasformazioni nel corso del racconto, può avere dei punti deboli, dei ripensamenti, dei dubbi, può mostrare delle contraddizioni o degli aspetti poco lusinghieri del carattere, può commettere degli errori. Questa molteplicità lo rende più simile a noi, più realistico, e ciò rende più facile il meccanismo della simpatia, dell'empatia, del legame, dell'identificazione che proiettiamo su di esso. L'eroe, con tutte le sue vicissitudini, simboleggia il viaggio, la crescita, il cambiamento, la maturazione, la vita, la nostra vita;

- il mentore: corrisponde al “donatore” di Propp. Egli è il maestro, la guida, il motivatore, il vecchio saggio, l'aiutante, l'allenatore, colui che istruisce l'eroe, colui che lo sceglie e lo sprona all'azione, contribuendo così all'attivazione della storia. Spesso, dopo aver donato tutto il suo sapere all'eroe, egli si ritira, si ferma, sparisce o muore poco prima della grande prova finale

del protagonista. In esso noi ritroviamo i nostri genitori, i nostri amici, i nostri maestri, comunque qualcuno di importante e di molto vicino;

- il guardiano della soglia: rappresenta le difficoltà, le prove, gli ostacoli che si pongono di fronte all'eroe. Apparentemente è un nemico, ma i problemi che pone di fronte al protagonista sono destinati ad essere superati. Dopo il superamento può persino trasformarsi in alleato. Il guardiano può essere rappresentato da uno o più personaggi, oppure può essere interno all'eroe, un suo limite, una sua paura, un trauma da superare, una ferita da rimarginare. Tutti gli ostacoli, piccoli e grandi, veri e presunti, esterni o interni, che incontriamo nella vita sono rappresentati da questo archetipo;

- il messaggero: è colui che comunica all'eroe (e ai fruitori della storia) che qualcosa è cambiato o sta per cambiare, preannuncia l'attivazione della storia annunciando la necessità o la motivazione della stessa;

- il mutaforme: rappresenta l'elemento instabile e incostante della storia, l'alleato che diventa nemico e viceversa, il personaggio che muta e oscilla tra sincerità e inganno. Esso distribuisce nella narrazione il dubbio (soprattutto nell'animo del protagonista), l'incognita, contribuendo a dotarla di suspense e aspettative;

- l'ombra: essa rappresenta il lato oscuro, l'irrazionale, il sentimento negativo o represso. Nelle storie la funzione è espressa dall'antagonista, dal nemico dell'eroe.

- l'imbroglione: può essere alleato o spalla dell'eroe o, meno frequentemente, spalla dell'antagonista. Rappresenta il momento distensivo, goliardico, comico, crea confusione e stravolgimenti, mette in discussione l'ordine e stimola i cambiamenti, anche in senso negativo.

A esemplificazione di quanto descritto, si prenda una delle fiabe incluse nella raccolta di Pitre, LXI *Burdilluni*, in cui l'eroe condivide la sorte della sorella minore:

*situazione iniziale*: una famiglia con quattro figlie femmine e un maschio, Burdilluni, vive agiatamente;

*allontanamento*: la fortuna gira e la famiglia si trova in miseria. Appena la madre resta nuovamente incinta, Burdilluni si allontana per cercare di aiutare la famiglia. Arriva in Francia dove, grazie alla sua istruzione e avvenenza, diventa capitano del Re;

*divieto*: nel frattempo, dopo un nuovo cambiamento della sorte, nasce sua sorella, Pippina, una bambina bellissima. La madre decide di *'nfatarla* (farle predire la buona sorte), ma per colpa di una fornaia che prepara male una focaccia, la bambina riceve la maledizione da una delle quattro fate: se vedrà la luce del sole diventerà serpe nera. Saputo di questa fanciulla bellissima, il Re, presso il quale Burdilluni svolge il suo servizio, la manda a prendere per averla in sposa;

*delazione*: Burdilluni, su ordine del Re si reca a casa dei suoi genitori per portare in sposa al Re la sorella. Conduce con sé un'amica a cui svela l'impedimento fatato della sorella;

*trappola*: durante il viaggio l'amica di Burdilluni lascia penetrare un raggio di sole dalla lettiga e Pippina si trasforma in serpe;

*connivenza*: lo stesso Burdilluni finge che la sua amica sia la sorella;

*danneggiamento*: il Re sposa l'amica di Burdilluni, convinto che sia Pippina;

*mediazione*: l'antagonista (l'amica di Burdilluni) chiede dei frutti fuori stagione per allontanare Burdilluni dalla corte;

*messa alla prova*: l'eroe è messo alla prova e trova sostegno nella stessa sorella trasformata in serpe (aiutante magico);

*persecuzione*: Burdilluni non può adempiere ad una delle prove e viene ucciso. Viene seppellito per sua stessa volontà nel giardino della corte, dove si aggira la sorella sotto forma di serpe;

*smascheramento*: la falsa moglie è smascherata grazie al giardiniere della corte che scopre la fanciulla che durante la notte piange il fratello morto e lascia pietre preziose sulla sua tomba. La rivelazione al Re, porterà a scoprire i sotterfugi della falsa moglie;

*rimozione della sciagura*: lo stesso Re su indicazione di Pippina si reca sul fiume Giordano dalle fate per rimuovere l'incantesimo;

*trasfigurazione*: il Re libera Pippina dal suo incantesimo e Burdilluni viene resuscitato con un unguento;

*punizione*: la falsa moglie viene uccisa su ordine del Re;

*nozze*: Pippina finalmente diventa moglie del Re.

Un'analisi completamente diversa è quella compiuta da Gerard Genette, il quale, nel suo *Figure III. Discorso del racconto* (1972), indaga il piano del discorso narrativo, concentrandosi su tre categorie principali: il tempo, ossia le relazioni temporali tra storia e racconto (o diegesi); il modo, la forma e i gradi della rappresentazione narrativa; la voce, l'istanza della situazione narrativa.

Ognuna di queste categorie riguarda altri aspetti e altri problemi della narrazione: lo studio del tempo indaga gli aspetti relativi all'ordine, alla durata e alla frequenza; quello del modo tocca i problemi della distanza e della prospettiva; la voce interessa i problemi dell'atto comunicazionale della narrazione (narratore e narratario). Riguardo alla prospettiva, essa interessa – come ormai ampiamente acquisito dall'analisi testuale che viene condotta anche a scuola – il punto di vista della narrazione. Velocemente ricorderemo che possiamo distinguere tra focalizzazione e non focalizzazione, in dipendenza del campo di informazioni presenti. Se il racconto si modella sul punto di vista di uno o più personaggi avremo una focalizzazione (noi vediamo e sappiamo solo ciò che un personaggio sa, vede, pensa o percepisce); se esso è l'emanazione percettiva totale del narratore avremo un racconto non focalizzato o a focalizzazione zero. È il caso del narratore onnisciente, il quale conosce tutta la storia, penetra nell'animo, nei sentimenti, nei pensieri, nei sogni e nell'inconscio dei personaggi. La focalizzazione può essere anche interna, quando il narratore ne sa quanto i personaggi, o esterna, quando il narratore ne sa meno e fa finta di saperne meno dei personaggi stessi.

Un altro aspetto da tenere presente è quello della voce o della istanza narrativa. Nell'ambito della voce, Genette indaga il rapporto con i livelli narrativi. Quando il narratore di un racconto di primo grado (racconto diegetico) cede la parola a un personaggio che comincia a narrare una storia (racconto metadiegetico), avremo un narratore posto al di fuori della storia (narratore extradiegetico) e uno posto dentro la storia (narratore intradiegetico).

Nelle fiabe a trasmissione orale capita sovente che il narratore intervenga con propri commenti, attribuendosi compiti autoriali:

La vecchia 'na vota la scuntrà; dici: – «A tia picciutedda, di cu' si' figghia?» – «Di la gnà Sabbedda» pr'esempiu (m'ammuntùu io stissa, pìrchì i' nun cc'era ddà). (XX *La vecchia di l'ortu*)

Cunsidirati la matri di Catarina (**mittemu ca la picciotta si chiamava Catarina**) com'era cuntenti! (LIX *La figghia di Biancuciuri*)

Anche nel nostro corpus orale capita che il narratore riconduca l'azione narrativa al proprio spazio quotidiano, attualizzando a beneficio dell'uditorio i luoghi del racconto, ad esempio accade nei racconti registrati a Licata e a Canicattì [Traccia 5]:

C'era nel mare della spiaggia, che ora *a luvaru ppo centru commerciali*, raccontavano gli antichi che oltre, nel mare aperto di questa spiaggia, i pescatori avevano visto al largo un castello costruito nell'acqua da una strega, che sarebbe *a mammaḍḍrau*, che rapiva le fanciulle. *Vidi chi fantasia c'avivunu che quannu spariva na fanciulla a Licata era stata a mammaḍḍrau* che le teneva prigioniera.[...] (A *mammaḍḍrau*. Licata, Angela Peritore, 1960, diploma)

*Nna vota c'era a Canicattì – picchè ji' sugnu di ḍḍa, gioia – la chiesa di San Biagio. E c'èranu due. Chisti du èranu tutti du signurini. Si chiamava unu Pippineḍḍa // e Carminuzzu. Pippineḍḍa e Carminuzzu. E allura mischini pulizziàvanu sempri la chiesa chisti ccà. Allura lu parrinu dici: «Carminù, ma ti vo maritari? Sempri sulu a stari?». «Parri, 'ssa vi' [vossia vede] ca nun mi voli nuḍḍu? A cu m'è pigliari?». «Nun ti prioccupari, ti fazzu maritari ji'». «Va beni». E ci dissi a Pippineḍḍa: «Pippinè» – lu parrinu – «ti vo maritari?». «E com'è ca mi vuigliu maritari ma nuḍḍu mi voli parri». «Lu vua a Carminuzzu?». «Maca::ri! Mi pia::ci!». «Si lu vui ci lu dicu ji'». Lu parri nu ci lu dissi a Pippineḍḍa: «Pippinè, vidi ca si voli maritari, ti voli!». «Oh, <sup>di</sup>ci ji' midemma lu vuegliu. Maritàmmuni». Lu dèssiru alli famigli, beḍḍi puliti, si ficiru ziti sti carusi. Si ficiru ziti. «Ora n'amm'a maritari. Quannu n'amm'a maritari?». «Allu du di ottobbre». «Va beni. C'amm'a spèndiri?». «E cìciri, favi, fravecchi, taralli ccu la giuggiulena [ceci, fave, cicerchie, taralli con il sesamo] ...ssi cosi». «Va beni, amm'ammitari sti carusi». **Si maritaru alla chiesa, San Biagiù stessu, beḍḍi puliti. Si maritaru.** «Oji <sup>di</sup>ci amm'a ghiru allu viàggiu di nozzi <sup>di</sup>ci. La preparasti la valigia?». «Sì, la preparavu Car-*

minù». «Amuninni». *La famiglia alla stazioni di Canicattì l'accompagnaru*. [...] (*Chidda di Pippinedda e Carminuzzu*. Canicattì, Maria Manna, 1933, quinta elementare)

## 2.2 La classificazione tematica (Aarne e Thompson, AT o AaTh)

Non solo le sequenze delle fiabe sono riconducibili a funzioni ricorrenti, ma anche i temi sono in qualche modo ordinabili sulla scorta di archetipi. È quanto fissato nel sistema del finlandese Antti Amatus Aarne, riveduto dall'americano Stith Thompson i quali sulla base di elementi ricorrenti nei racconti popolari classificarono 2500 fiabe in tipi (preceduti dalla sigla un AT o AaTh) e motivi standard (ossia elementi minimi irriducibili, indicati con le lettere dell'alfabeto. Ad esempio alla lettera A sono ricondotti tutti i temi relativi alle caratteristiche animali; alla C i tabù; alla D gli elementi magici; alla F le creature meravigliose; alla M le prescrizioni e le promesse; ecc.). La classificazione individua cinque tipi generali:

- *storie di animali*, classificate in base all'animale che vi compare (1-299);
- *storie ordinarie*, che raccolgono fiabe magiche, religiose, romantiche e quelle che hanno come protagonista un orco stupido (300-1199);
- *storie umoristiche* che raccolgono facezie e aneddoti i cui protagonisti sono coniugi, personaggi stupidi, ragazzi e ragazze sfortunate o in gamba, chierici e ordini religiosi e infine storie di menzogne (1200-1999).
- *storie basate su una formula* (2000-2399)
- *storie non classificate* (2400-2499)

Ad esempio, la fiaba dei fratelli Grimm *Hänsel e Gretel*, appartiene al tipo AT1121, mentre *Raperonzolo* rientra in AT310. Poiché per una storia possono coesistere più varianti di uno stesso tipo è possibile associare più motivi. Per esempio, nella favola *La Bella Addormentata nel Bosco*, che appartiene al tipo AT410, sono presenti i seguenti motivi: B211.7.1, Ranocchio parlante.

B493.1, Ranocchio soccorrevole. F312, Fata che presiede alla nascita di un bambino. F361.1.1, Fata che si vendica per non essere stata invitata alla festa. G269.4, Maledizione da una strega offesa. M412.1, Maledizione scagliata alla nascita di un figlio. F316, Fata che getta la maledizione sul bambino. M341.2.13, Profezia: morte a causa di un fuso. F316.1, Maledizione della fata parzialmente sconfitta da un'altra fata. M370, Vano tentativo di sfuggire all'adempimento di una profezia. D1962.1, Sonno magico a causa di una maledizione. D1364.17, Fuso che causa un sonno magico. D6, Castello incantato. D1960.3, Bella addormentata. Sonno magico per un determinato periodo. D1967.1, Persona caduta nel sonno magico circondata da una siepe protettiva. F771.4.4, Castello in cui ognuno è addormentato. F771.4.7, Castello abitato da una principessa incantata. N711.2, Eroe che trova la sposa in un castello magico. D1978.5, Risveglio dal sonno magico attraverso un bacio. D735, Disincantamento attraverso il bacio.

Lo Nigro in *Racconti popolari siciliani: classificazione e bibliografia* (1968) applica il modello ai testi raccolti in area meridionale e insulare, ma avverte dei limiti di tale classificazione, che risulta a volte forzare «la viva realtà della tradizione popolare». Nelle pagine successive si farà ampio ricorso al lavoro di Lo Nigro, limitatamente ai rimandi al Pitrè; se ne consiglia la consultazione completa, soprattutto per la identificazione dei temi e di tutte le varianti documentate.

### 2.3 *Il corpus orale di Canicattì, Delia, Sommatino e Licata*

I testi che qui si riportano e di cui lungo il corso del I capitolo vi sono stati dei preliminari saggi (alle pp. 44-45, 54-55, 59-61) appartengono ad un corpus raccolto tra il 2016 e il 2017 in quattro centri della Sicilia centrale, sui quali non esiste una documentazione demologica relativa alle fiabe tradizionali. I testi e le analisi condotti a Canicattì, Sommatino e Delia si devono a Miryam Lo Dato; quelli di Licata a Alessia De Caro. La ricerca si è diretta verso narratori che fossero riconosciuti come tali dalle rispettive



comunità, e che fossero in possesso di determinati prerequisiti diastraticamente definiti: che fossero, cioè, dialettofoni e appartenenti ad una precisa fascia d'età e di istruzione. Si tratta soprattutto di donne, “custodi del focolare” e “custodi delle narrazioni”. Essi rivelano una buona resistenza sia del mantenimento del codice dialettale che dei temi e motivi popolari. In quanto alla trascrizione, ci si rifà ai criteri di trascrizione ipernormalizzata formulati in Matranga (2011, p. 100), sia perché i testi risultino in qualche modo omogenei rispetto ai quelli documentati da Pittrè sia per venire incontro alle esigenze degli eventuali giovani lettori normalmente abituati alla lettura di testi in italiano. Un paio di esempi di trascrizione fono-ortografica e conversazionale verranno forniti alle pp. 127-128, riprendendo le tracce 0 e 11 in modo da potere indurre a una comparazione.

Complessivamente, si tratta di fiabe-filastrocca (§§ 2.3.2-2.3.3) fiabe propriamente dette (§§ 2.3.1; 2.3.6; 2.3.7; 2.3.8; 2.3.9; 2.3.11), leggende (§ 2.3.4; 2.3.10), racconti religiosi (§ 2.3.5).

Dal punto di vista linguistico sono documentate varietà della Sicilia centrale che presentano alcuni fenomeni peculiari (non tutti rappresentati nella trascrizione normalizzata), tra cui la metaforesi (con il caratteristico dittongo dissimilato di Delia e Canicattì – *buenu, dđuecu, sueru*, etc. –, e con diversa accentazione, spesso legata alla prosodia), la forte palatalizzazione della *s*- preconsonantica (*štessu*), «la riduzione del nesso lat. LD a // (per es., *callu* ‘caldo’ < CAL(I)DU); il passaggio a *n* di L davanti a consonante, come per es. in *fanzu* ‘falso’ < FALSU, *fanci* ‘falce’ < FALCE, *punci* ‘pulce’ < PUL(I)CE, *antu* ‘alto’ < ALTU. Particolare è, poi, il fenomeno della “propagginazione” di *u* davanti ad altra vocale, e particolarmente davanti ad *a*, nel qual caso può anche chiudersi in una sorta di *o* (per es. *lu puani* / *lu poni* ‘il pane’, *lu cuani* / *lu conì* ‘il cane’, etc.; ma anche *un cuilu* ‘un chilo’, *u muisi* ‘il mese’), dove la vocale dell’articolo maschile si ripropone (si propaggina) davanti alla vocale tonica della parola che segue.» (Matranga e Sottile 2013, p. 234). Ulteriori caratteristiche sono l’esito palatale del nesso LJ (*figliu* ‘figlio’ < FILIU), l’esito fricativo medio-palatale di FL- latino (che produce *hiumi* < FLUME), il passag-

gio di -NF- a -mp- e di SF- sp- (per es., *mpurnari* ‘infernare’, *spinci* per *sfinci* ‘frittelle dolci’). Per la sola Licata è possibile registrare l’esito *ci* (ossia *c* palatale) per i nessi originari latini CL e PL, come, per es., in *ciavi* ‘chiave’ (< CLAVE), *ciummu* ‘piombo’ (< PLUMBU), *cciù* (< PLUS). Nei testi registrati è presente un’e-  
nantosemia specifica dell’area centrale (*mueviti dđuecu*, ‘stai fermo’, § 2.3.1) e ed è possibile testimoniare l’uso dell’allocuzione inversa («*Pippinè*» – *lu parrinu* – «*ti vo maritari?*», § 2.1; *Unn’â ghiri lu papà?*, § 2.3.7; *staiu pi muriri lu patri*, § 2.3.8).

Leggere e comprendere oggi le favole richiede una dialettofo-  
nia che non tutti gestiscono con naturalezza e piena competen-  
za, per cui i testi, laddove necessario, saranno accompagnati da  
traduzioni parziali.

Le tracce dei testi di seguito analizzati sono ascoltabili in for-  
mato audio o video al link [www.dialektos.it](http://www.dialektos.it), in cui vengono ripor-  
tati anche ulteriori *file* sonori e video nella sola versione orale, ad  
uso documentario ed eventualmente didattico. In particolare:

Traccia 17 *Chidđa di Giufà ca si carricà la porta* (Delia)

Traccia 18 *Lu cuntù di Santa Genoveffa* (Delia)

Traccia 19 *Lu parrinu cu lu sagristanu* (Delia)

Traccia 20 *U cuntù di la lapa* (Licata)

Traccia 21 *Leggende licatesi* (Licata)

Traccia 22 *U castedđu di Farcunara* (Licata)

Traccia 23 *I patrunedđi a casa* (Licata)

Traccia 24 *Lu cuntù di l’attacca e sciogli* (Delia)

### 2.3.1 *Piccicaniedđu* (Canicattì)

La storia [traccia 6] è raccontata dalla signora Maria Manna  
(1933, V elementare), di Canicattì, che risiede da sessant’anni a  
Delia.

Classificazione: appartiene alla sezione II. FIABE - Tipo n. 328.  
Tredicino (Lo Nigro 1968)

Versioni documentate: Pitrè *Fiabe* I, 290, n. XXXIII (Borgetto);  
Pitrè *Fiabe* I, 305, n. XXXV (Salaparuta).

Il giovane protagonista ha un nome di probabile matrice espressiva (modellato su *picciḍḍu/picciliḍḍu*) e nella sua vita assolutamente ordinaria si trova ad affrontare un mago. È possibile rilevare elementi di interesse etnografico, come la miseria che si cela dietro il povero pastorello disposto a rischiare la vita pur di far pascolare le pecore e richiederne il riparo presso una *robba* (masseria). Quando viene catturato dal mago, *Piccicanieḍḍu* viene rappresentato più preoccupato per aver lasciato solo il suo gregge che per il pericolo imminente che potrebbe attenderlo. La “famiglia” del pastorello è rappresentata realmente dal gregge, tanto che le pecore parlano e spingono *Piccicanieḍḍu* ad allontanarsi dai luoghi che potrebbero essere infestati dalla presenza dello spirito del mago.

La narratrice tende a ripetere la parte finale degli enunciati e a sottolineare la povertà del pastorello, insistendo pateticamente sull’aggettivo *mischinu*. La sua sottomissione sociale è evidente anche dall’uso dell’allocutivo di cortesia con cui si rivolge al mago (*sa*, per ‘vossia’). Altri tratti particolari sono: la prevalenza del passato remoto nella parte diegetica; degli incisi narrativi («*Quannu ngrassi*» – *chi era sicculiḍḍu* –), spesso contrassegnati dal verbo dichiarativo usato come intercalare, *dici*; il frequente ricorso ad alterati vezzeggiativi per orientare la simpatia dell’ascoltatore, a prova della genuinità dei personaggi («*picuredḍi*», «*Piccicanieḍḍu*», «*criaturieḍḍu*»); l’uso di deittici («*Chiḍḍu mischinu truvà ḍḍa cudiḍḍa*»); onomatopee («*Be:: Be::*»). Appare nel testo l’enantosemia *mueviti ḍḍuecu*, lett. ‘muoviti là’, ‘stai fermo’.

\* \* \*

*C’era na vota un picciliḍḍu ca si chiamava Piccicanieḍḍu. Stu picciliḍḍu aviva quattru pecorelli, ḍḍi picuredḍi li purtava a pàsciri, li purtava a pàsciri mischinu. Si ni jì nu turrenu di un magu. Lu magu si n’addunani [se ne accorse] di la finestra: «Ma chissu dici Piccicanieḍḍu ie ca vini+ vinni a pàsciri – dici – li picurelli, ccà picuredḍi». [voce esterna: in zicilianu] E scinni, scinni: «Attia Piccicanieḍḍu! Chi sta fannu?». «E stàiu dannu a manciari dici a li picuredḍi». «Vatinni di ccà manzinno t’am-mazzu dici quorchi jurnata. E ccà nun a viniri cchiù». «E chi voli, zzi Ma,*

zzi Ma. 'Ssa vidi ca [vossia, veda che] nun àiu chi dàricci a manciari, dici? Sa mi fa ssu favuri, sa mi lassa [vossia mi lasci] ccà cu li picuredđi». «No, dici, nun po èssiri». E lu ncaglià, lu ncaglià e si lu purtani alla robba, si lu purtà a la robba. «Mari::a, dici, li picuredđi sulì m'arristaru!». E lu misi intr'a la vutti a Piccicaniedđu, lu misi intr'a la vutti e ci dissi: «Quannu ngrassi» – chi era sicculidđu – «Quannu ngrassi ti mànciu» lu magu ci dissi. Idđu dđu criaturi<sup>e</sup>dđu, truvà dđà intra a na cudidđà di surci e un buchinu c'era un bucu c'era ni la vutti. Ogni juernu dđu magu:

«Piccicaniedđu, Piccicaniedđu,  
affàccia lu itidđu».

Chidđu mischinu truvà dđà cudidđà e ci faciva videri dđà cudidđà di surci. «Ancora siccu sì. Misca, chistu di<sup>di</sup> av'a ngrassari e mi l'ài'a manciari». All'indomani, dopu du, tri ghiorna, quattru jorna:

« Piccicaniedđu affàccia lu itidđu».

C'era la cudidđà e ci la faciva affacciari. «Ma chistu ccà nun voli ngrassari cchiù». Ruppi la la vutti / e lu niscì di dđà intra e lu misi fora assittatu: «Mueviti dđuecu». «Ccà sugnu». Lu magu n'u mentri pigliani lu + ađdumà lu furnu ppi calliari pi ccalliallu [accese il forno per riscaldarlo] e arrustiri Piccicaniedđu. Piccicaniedđu <sup>mis</sup>chinu taliava: «C'av'a fari stu magu, dici, stu disgraziatu, c'av'a fari? Maria, dici, forsi mi voli manciari!». Quannu vitti ca lu lu furnu era bellu callu callu, ci ì Piccicaniedđu di tradimientu, piglià lu magu e l'ammuttà dđà intra lu furnu e murì idđu e si ni jì Piccicaniedđu ni li picuredđi, ca li picuredđi mischini chiancivanu pi idđu: «Be::: be::: dici quannu veni? quannu veni?». Quannu vitti ca+ vitti li picorelle ancora dđà, dici: «Nun vi priocccupati, a lu magu l'ammazzavu <sup>e</sup> putiti manciari quantu vuliti. Ora dici nun n'avimmu cchiù scanti ca veni lu magu ca nun voli ca manciati». Mischini si misiru a manciari dđi picuredđi. Arrivaru intra cu lu latti bell'abbondanti e Piccicaniedđu fici la ricotta, fici lu formàggiu, tutti cosi. Piglia dopu a l'augùriu ca idđu era libbiru dici «picurelle lu latti» e si piglià tuttu lu tirrenu di lu magu, fu patruni Piccicaniedđu dopu, na vota ca murì lu magu fu patruni idđu. E fici festa festa ni dđu riuni di la campagna. Tutti ci dicivanu: «E lu magu? E lu magu?». «Lu magu murì, basta cchiù». Dđi pecorelli, tutti abbrazzati a idđu, tutti chini di festa, sicuri ca nun avianu cchiù scantu di dđu magu. Si nni jì poi ni la casa di lu magu: «Chi bellu ccà, chi bellu ccà, chi bellu dđà», si ficiru tutti patruna di dđà intra. Ancuminciaru a spasciari cosi: «Teccà, alla facci di lu magu dici ca nun muliva ca mangiàvamu». Ci spasciaru tutti dđi cosi.

Allu<sup>ra</sup> ci fu nna pecorella dici: «Marà, e si beni lu magu ca ccà ci po ès-siri li spirdi di lu magu [qua potrebbero essere presenti gli spiriti del mago]. Ammuninni» dici, «Ammuninni tutti». Si ni iru tutti ddi piccuri, si ni jeru. Piccicanieddu dici: «Nun vi praoccupati ca ccà putimmu man-ciari tutti, non vi praoccupati». «No no, <sup>dici</sup> bozzi ca veni [non voglia il cielo che venga] lu magu di<sup>ci</sup> ca avia sette spirdi lu magu dici e nuantri ni scantammu sempri. Ammuninni». «E ammuninni». E si nni jeru, si ni jeru na so stalla, ddi picuredi, si ni jeru dda. E ci jeru na pucu di vicini e ci spiaru [gli chiesero]: «Chi dici lu magu, chi fa vi fici scantari?». <sup>dici</sup> «No, no dici ormai nuantri simmu patruna cu Piccicanieddu».

*Allura si l'abbrazzaru filici e cuntenti, e nuantri senza nenti.*

### 2.3.2 Lu re Befè (Delia)

La storia-filastrocca [traccia 7] è raccontata da Pasquale Ban-cheri (1935, terza elementare) che afferma di averla sentita ripe-tere sin da bambina entro le mura domestiche.

Classificazione: si può classificare come un racconto fanciulle-sco. Pitрэ la riporta come una novellina da poter allungare per far star buoni i bambini.

Versioni documentate: PITRÈ *Fiabe* III, CXL (Palermo). Un riscon-tro è presente nella *Frittatina* della *Novellaja Fiorentina*, dell'Im-briani.

Si tratta di uno scioglilingua, quasi senza varianti (se non fo-netiche) in tutta l'isola, con protagonisti canonici un re, una re-ginotta, un uccello e un viandante mal in arnese che recupera l'uccello scappato, ma non ne ottiene il compenso pattuito.

\* \* \*

*Na vota c'era lu re Befè viscotta e minè, c'aviva na figlia Befiglia vi-scotta e miniglia. Allura na vo+ poi ci cumprà n'aceddu Befeddu viscot-ta e mineddu. Un jurnu, st'aceddu Befeddu viscotta e mineddu si ni ji e la figlia chiangiva ih: ih:. E [lu re] dici: «Cum'è fari cu ma figlia Befi-glia viscotta e miniglia, ca voli l'aceddu befeddu viscotta e mineddu? Com'è fari?». E fici ittari u bannu [fece lanciare un bando]. Allura, stu bannu diciva: «Cu trova l'aceddu Befeddu viscotta e mineddu ci dugnu*

*a me figlia Befiglia viscotta e minìglia». Lu trova un tignusu, vavusu, viscotta e minusu, e si ni va: «Oh re Befè viscotta e minè, mi la duna a ta figlia Befiglia viscotta e minìglia? E ti dugnu l'aceddu Befeddu viscotta e mineddu». «E tu, tignusu, vavusu, viscotta e minusu ti dugnu a ma figlia Befiglia viscotta e minìglia?». Piglià u bastuni e ci ruppi la tigna [la testa].*

### 2.3.3 *Cumpari surciḍḍu, cumpari gaḍḍuzzu* (Delia)

La storia [traccia 8] è narrata dalla signora Pasquala Bancheri (1935, terza elementare).

Classificazione: appartiene alla sezione III. FACEZIE E ANEDDOTI  
- Tipo n. 2032. Il gatto e il topo (Lo Nigro 1968)

Versioni documentate: PITRÈ *Fiabe Legg.* 392, n. CXXXV (Marsala).

Dopo un'iniziale selezione della lingua italiana, il racconto prende un ritmo veloce e incalzante. La signora Pasquala Bancheri fa largo uso di interiezioni, ripetizioni («*cugliva e ghittava nterra, cugliva e ghittavva nterra*», «*Scacciava e manciava, scacciava e manciava, scacciava e manciava*»), appelli con funzione fatico-conativa («*Mentri cumpari surciḍḍu chi putiva fari?*»), deittici. Foneticamente le consonanti post nasali risultano sonorizzate (*cumpari*). La dimensione familiare di questa comunità, accomuna animali e uomini, tra loro tutti *cumpari*. L'ambientazione è territorialmente connotata all'interno del territorio deliano: la Madonna, infatti, è una zona di Delia che fino a non molto tempo fa era ancora aperta campagna. Dai cibi richiesti dai personaggi e dalle figure lavorative ricercate dal protagonista, si possono ricavare informazioni sulle abitudini alimentari della comunità e sui mestieri antichi più diffusi. È un racconto enumerativo per accumulazione, a mo' di scioglilingua.

\* \* \*

C'era una volta un gallo e:: e un topolino. Passeggiavano, *tutt'a na volta ci dissi: «Cumpari gaḍḍuzzu iammu sutta lu pedi di l'arbuliḍḍu al-*

la Madonna? a cògliri li minnuliḍḍi?». «<sup>N</sup>a sì, àmmucci». Allora, cum-pari gaḍḍuzzu acchianava, cugliva e ghittava nterra, cugliva e ghittava nterra. Mentri cum-pari surciḍḍu chi putiva fari? Scacciava e manciava, scacciava e manciava, scacciava e manciava. Dici: «Allura cum-pari surci, ancora n'amm'a cògliri?». Dici «No no basta, basta». Quannu scinni, trovà un bel mucchio di scorci: «Unni su li mijinnuli?». «Mi li manciavu». «Cuimu, quant'avi ca cuegliu jiu e ti li mangiasti?». Nzumma, s'azzuffaru. Ci detti un pizzuluni [una beccata] e ci tira lu piliḍḍu. Capitu? Allora ḍḍu surciḍḍu si misi a cùrriri, cùrriri «Ih, ih» a ghiri gridannu, a ghiri chiancinnu: «Oh, mi trà [mi ha tirato] lu piliḍḍu, mi trà lu piliḍḍu, mi trà lu piliḍḍu». E ncontra a un cani. Dici: «Oh cum-pari cani, mi lu dati tanticchieḍḍa di piliḍḍu ca m'attuppari lu pirtusiḍḍu ca mi lu fici cum-pari gaḍḍuzzu sutta lu pedi di l'arbuliḍḍu a la Madonna?». E dici: «Tu chi mmi duni ncàmbiu? Senza càmbiu nun ti dugnu nenti». E dici: «Chi bbua tu? [cosa vuoi tu]». Dici: «Un po' di pani». «Unn'ê ghiri pi lu pani, unn'ê ghiri?». «Ni la panittera». «A sì?». E sì ni va n'a panittera. E arriva ḍḍa: «Oh cummari panittera, mi dati tanticchieḍḍa di pani ca l'ê dari a cum-pari cani, cum-pari cani m'ava dari lu piliḍḍu ca m'ê attuppari lu pirtusiḍḍu ca mi lu fici cum-pari gaḍḍuzzu sutta lu pedi di l'arbuliḍḍu a la Madonna?». «E la farina? Cumu ti lu dugnu lu pani senza farina?». «Unni mi n'ê ghiri jiu?». E dici: «Nn'ô mulinaru». E parti pi lu mulinaru. Arriva ni lu mulinaru: «Oh cum-pari mulinaru, m'ata a dari un po' di pani [sic! farina] ca l'ê dari a cum-pari cani cum-pari cani m'ava dari lu pilu+ No! cummari panittera, Scusami! cummari panittera m'av'a dari lu pani c'a dari a cum-pari cani, cum-pari cani m'av'a dari lu piliḍḍu ca ji' m'a attuppari lu pirtusiḍḍu ca mi lu fici cum-pari gaḍḍuzzu sutta lu pedi di l'arbuliḍḍu a la Madonna?». «E lu frummientu, chi fa, mi lu duni tu?». «E unn'a ghiri, unn'a ghiri pi lu frummientu?». Dici «Ni lu viḍḍanu». E va ni lu viḍḍanu. Arriva ni lu viḍḍanu e dici: «Oh cum-pari viḍḍanu, m'ata dari tanticchieḍḍa di furmintu ca l'ê purtari a cum-pari mulinaru, cum-pari mulinaru m'av'a dari tanticchieḍḍa di di farina ca l'ê purtari a cummari panittera, cummari panittera m'av'a dari lu pani ca l'ê purtari a cum-pari cani, cum-pari cani m'av'a dari lu piliḍḍu ca m'ê attuppari lu pirtusiḍḍu ca mi lu fici cum-pari gaḍḍuzzu sutta lu pedi di l'arbuliḍḍu a la Madonna?». E dici: «Acchiana ḍḍa ncapu» – ca c'eranu li solaji – «acchiana ḍḍa ncapu e ti lu v'a pigli». Sfortunatamenti c'era un gatt<sup>hu</sup> e si lu mancià.

È una favola con la brutta fine. È finita così!

### 2.3.4 *Bbovu d'Antoni* (Delia)

La leggenda [traccia 9] è raccontata dalla signora Angela Catalano (1926-1917, analfabeta).

Classificazione: non presente in Lo Nigro. Leggenda popolare, tratta da un ciclo di racconti epici sulle vicende di Buovo d'Antona, da cui è tratto il detto *fari lu bbovu d'Antoni* (ossia, fare lo gnorri, cfr. VS/I, p. 438).

Note: l'arrivo presso la propria casa, dopo tanti anni di lontananza per la guerra, in veste di mendicante, la mancata agnizione da parte della moglie e, al contrario, il riconoscimento da parte del proprio animale, sono elementi di omerica memoria (si pensi al finale dell'*Odissea*). Il personaggio fa un ritratto di sé stesso in terza persona, vantando come qualità l'essere un buono (si rifà alla virtù cristiana) e bravo (nel senso di valente) cavaliere, tutti tratti peculiari del modello cortese dell'eroe. Il ciclo biografico di cui è protagonista giunge, in questo caso, sino alla vecchiaia e abbraccia un motivo familiare e privato. Ciò testimonierebbe la fortuna della leggenda. (Limentani e Infurna 2007).

La signora Catalano fa uso della formula iniziale («*C'era un...*») e conclusiva (con cui indica semplicemente la fine del racconto «*E finì accussì lu cuntù*»). Nella traccia audio è possibile notare l'aspirazione delle occlusive intense, tipica della varietà centrale (*attacc<sup>h</sup>atu*), così come la sonorizzazione delle occlusive sorde (*sintia*, *s'arricampà*). All'interno del testo, si individuano anadiplosi, coppie di aggettivi, deittici. Le scene sono ripetute per tre volte, secondo il modello più antico.

\* \* \*

*C'era un re, stu re pa'si pi la guerra. Dopu tantu tiempu, s'arricampà vi'cchiu e stravi'cchiu. Quannu s'arricampà, abbussava ni la muglieri e ci faci'a: «Signora, lu canusciti a ddu bon'arma di Bovu d'Antoni ca era un bonu e bravu cavalijiri?». E chi'dda ci faci'a la muglieri [...]: «Sì ca lu canuscìa». Chi'dda avìa un cava'ddu attaccatu ni la propria casa darrieri, cu'emu lu cava'ddu sintia la vuci, ragliava. Ci va na sicunna vota: «Signora, faciti l'alemuesina a lu bon'arma di Bovi d'Antoni, chi era un*



*buenu e bravu cavalijiri». E ragliava lu cavaḍḍu. E iḍḍu dici: «Lu canuscivavu?». «Sì ca lu canuscìa». A li tri voti: «Signora, faciti la carità al-l'arma di Bovi d'Anton' ca era un buenu e bravu cavalijiri». Ràglia lu cavaḍḍu. Iḍḍu ci arrispusi e ci d'issi: «Guarda, il cavallo canuscì il patrone, la moglie un canuscì il marito». S'abbrazzaru e si vasaru. Iera lu maritu ca ci iva ci iva a chiedi l'alemuesina ma mancu lu canuscìa cchiù iḍḍa, ma lu cavaḍḍu s'arricurdava la vuci di lu sa patruni e arrispunnìa.*

*E finì accussì lu cuntù. Capisti? [...]*

### 2.3.5 *Lu cuntù di San Giuseppi* (Delia)

La storia [traccia 10], contrassegnata da molti rumori di sottofondo, è legata alla devozione religiosa nei confronti del patrono dell'isola. Viene raccontata da Rosario Genova (1926, Il elementare) con grande coinvolgimento emotivo, tanto che alla fine della registrazione continua a invocare il santo come intermediario per il Paradiso e intercessore delle guarigioni. L'ultima parte è del tutto sconnessa dal racconto.

Classificazione: appartiene alla sezione II. FIABE- Tipo n. 563. I tre doni meravigliosi (Lo Nigro 1968)

Versioni documentate: Pitrè *Fiabe* I, 265, n. XXIX (Salaparuta). Pitrè *Fiabe Legg.* 466, n. CLVI (Polizzi Generosa), all'interno delle diverse storielle attorno al personaggio di *Firrazzanu*.

Note: l'Aarne distingue tre tipi, nei quali ricorrono tre, due o un solo dono magico. Egli ritiene che la forma primitiva, di probabile origine orientale, sia la prima, dalla quale sarebbero derivate successivamente le altre. La caratteristica centrale vede la sottrazione degli oggetti da parte di un oste, che è in questo caso assente.

Il ritmo della narrazione è lento anche a causa delle condizioni di salute del favellatore, che non riproduce con chiarezza testuale le fasi del racconto, soprattutto quelle iniziali che dovrebbero riportare il tentativo di suicidio del vecchietto e la sua salvezza grazie alla apparizione dell'asino caca-denaro che gli era stato sottratto. Si noti come il racconto religioso riconduca le azioni del Santo alla sfera della ordinarietà terrena, con minacce, punizioni, insulti (*facci di merda*) e, infine, con doni di benevo-

lenza e riconciliazione. Gli aspetti magici si limitano alla presenza dell'asino caca-denaro; il bastone miracoloso, presente in altre varianti, viene sostituito dalle *furmeddì* (cioè ciascuno dei cerchi di ferro che, calati a colpi di mazza, contribuiscono a dare la forma alle botte curvando le doghe, cfr. VS/II, p. 157), per battere coloro che l'avevano deriso (con la bella paronomasia *lignari di lignati*). Nel testo qui analizzato, l'asse centrale viene spostato dal narratore alla santità di San Giuseppe, accennando appena ai doni concessi (motivi narrativi monchi), sottratti e riacquistati. L'assenza di alcuni elementi può essere ricondotta a un diverso interesse e modo di percepire il racconto, come anche a un'interferenza della memoria.

\* \* \*

Una volta c'era un *vicchiarieddu*, lu *vicchiarello* era *Giuseppi*, *Santissimu*. Allora dici, si vitti ca ci dicivanu cu ie ghiè paroli [chiunque lo insultava], *acchiappà stu vecchiu* e dici: «Di ccà mi jittu, di ccà m'abbuccu, di ccà mi jittu, di ccà nun mi jittu». Quannu vittiru l'impossibilità di putiri parlari *dda genti*, di<sup>ci</sup>: «Chi avi chissu? [...] c'è paura ca s'ammazza veru e nuantri ccà vicinu namm'aviri consiguenzi di la liggi? No». Allora *acchiappà ddu vecchiu* / *cuntinuà*. Ci affaccià u *sciccarieddu*, *stu sciccarieddu acchiappà ddu vecchiu* e si lu piglià, si l'arinà [lo portò con sé]. Sennu ca si l'arinà, si misi a caminari, allora ci fu na parti ca piglià chistu ccà e di<sup>ci</sup>: «Or'ai' a stinnicchiari [ora devo distendere] na pucu di sacca nterra e tu a cacari ncapu lu saccu». [...] *chiddu* era San *Giuseppi*: per forza! Allora *acchiappà stu cristianu* e ci dissi a *ddu sceccarieddù*: «*Sciccarieddu mia, a li furmi di li testi testi* [con i cerchi di ferro, proprio sulle teste] *a quei signori ca mi mpidivanu di viniri a pigliarti*» e *ncumin<sup>ciar</sup>u a dari lignati a ddi vecchi*. *Ddi vjjicchi*, dicci: «Chi t'ammu fattu?». «*Nenti, pinzàticci*». Allora *acchiappà ddu vicchiarieddu* e continuava: «*A li testi testi, furmidu mia dàticci lignati*». E lu (a)cchiappà, arrivà ni na parti, piglià e ci dissi a *ddi vecchi*: «*Basta cchiù<sup>di</sup> chiàngiri* [cessate di piangere]. *Preparate una cuntra* [coperta] *bella c'at' aviri un pocu di sbiù e dinaru* [dovete avere un poco di serenità e denaro]». [...] *Stinnicchianu dda tenna*, e ci dissi: «*Sciccarieddu mia, ora caca un po' di dinaru*». E ci cacà li sordi. *Chiddi vjjicchi*: «*Mi: arricchiemmu, n'arricriammu* [siamo diventativi ricchi, ne godiamo].

*Ora dici cum'amm'a fari pi putirlu ricompinsari?» Lu ntisi lu viecchiu: «nun aviti di ricompensari ca ji' sugnu San Giuseppi. Aiu a dari un auguri a vuantri viecchi. Prima vi fici ligniari di lignati e ora vi stàiu dannu tanti grana. Preparati na pocu di sacca». E prepararu tri quattru sacca. Allora acchiappà dđu viecchiu dici: «Caca n'antra pucu di grana» a dđi+ a dđu sciccariedđu. Dđu sciccariedđu piglià ci dissi «sta beni» [...] «Ora» dici «c'ê fari?». «Caca la merda, dici basta cchiù». [...] allora acchiappà dđi viecchi [...]: «Facci di merda ca nun credete in fede a Dio che significa? ca pò aviri tutto quel che vuole picchì chi ha fede a Dio ha fede a tutti». [...]. Dđi vicchi si ni iru chini di grana e nun chiangiru cchiù e ci dissiru «Grazie» a San Giuseppi [...], «perdonami san Giuseppe perché ni lu momentu di la vita, è stato lei a [...] ni purtasti al benèssiri e nissunu pò diri paroli cchiù a San Giuseppi». Grazie ragazzi andate via, e Dio vi accolga in Paradiso nella vostra buona bontà. [...] Abbi fede che sarai guarito, me ne vado. Abbi fede che sarai guarito. Non dubitare della voce di Dio mai perché Iddio è grande e potente e *soddisfacenti*.*

### 2.3.6 *Lo scambio vantaggioso* (Delia)

La storia [traccia 11] è raccontata dalla signora Angela Catalano (1926-1917, analfabeta), sull'uscio della sua abitazione.

Classificazione: appartiene alla sezione III. FACEZIE E ANEDDOTI - Tipo n. 1655. Lo scambio vantaggioso (Lo Nigro 1968)

Varianti:

1. Due ragazzi, vagando, trovano del grano e decidono di cambiarlo per comprare dei ceci. I ceci vengono mangiati da un gallo che viene rincorso fino a casa di una signora.
2. La donna consegna il gallo ai due amici.
3. I due lasciano in affidamento il gallo a una signora, che lascia l'animale con il maiale. Il gallo mangia del grasso di cui si nutre il maiale che allora spezza una zampa al gallo. La donna deve cedere il maiale.
4. I ragazzi affidano il maiale ad un'altra donna. Questa ha una figlia malata che desidera da tanto mangiare carne di maiale. La fanciulla mangia l'animale. La madre è costretta a dare in cambio la figlia.
5. La madre mette un cane nel sacco.

6. Il cane orina su un ragazzo e scappa dal sacco, mordendogli il naso.

Versioni: PITRÈ *Fiabe* III, 96, n. CXXXV (Marsala). Il motivo dello scambio nel sacco con il cane è anche in CALVINO *Fiabe italiane* I, n. 37, da Gortani (Udine).

Note: il racconto è largamente diffuso in Turchia; se ne scorgono tracce anche nella penisola iberica.

Sul piano linguistico, la signora Angela Catalano fa largo uso di ripetizioni, anadiplosi, ricorre a forme perifrastiche, inserisce rime, formule e modalizzatori linguistici che segnalano l'esigenza di velocità del racconto ma che ne rallentano il ritmo («*Lu cuntù un avi timpu e minti timpu. E caminava e caminava*»). Nel racconto, è presente la triplicazione delle scene, appelli all'ascoltatore («*E chidda nenti fici?*»), l'*explicit* formulare tipico della zona («*Lu cuntù ie dittu, lu cuntù è finutu. Mi dati a biviri ca nun àiu vivutu*»), una imprecazione fraseologica (*Stòccati li viziji*, VS/Va a.v. *stuccari*). L'informatrice (come si può verificare anche nell'audio del racconto commentato in 2.3.4) alza il tono della voce nel vocativo (*Signora*), produce ancora rari esempi di propagginazione (*ssu g'addu*), presenta tratti di forte sonorizzazione (*ancuminciaru, mintiri*) e di aspirazione (*gallett<sup>h</sup>u, cicirett<sup>h</sup>u, purchett<sup>h</sup>u*) delle occlusive.

È chiaro lo sfondo del racconto, che appartiene ad un universo rurale e povero. Due giovani decidono di acquistare dei ceci, cambiando del grano trovato in aperta campagna, e finiscono per sostituire il bene posseduto con animali allevati dentro casa. La pratica comune di allevare all'interno della propria abitazione gli animali di cui cibarsi, che spesso costituivano l'unica ricchezza di una famiglia, continuò nei piccoli centri dell'entroterra nisseno fino agli anni Settanta. Nonostante l'aneddoto sia scherzoso, emerge un orizzonte di estrema miseria dalla raffigurazione della pietosa ragazza malata, il cui ultimo desiderio è quello di mangiare carne di maiale. Il ciclo degli scambi si interrompe non appena la madre della giovane con uno stratagemma si rifiuta di cedere la figlia.

\* \* \*

C'èru du ragazzi, sti ragazzi ivanu caminannu, màsculi, ivanu caminannu. Allora, caminannu ahhiaru [trovarono] un granu: «Cu stu granu c'amm'a fari? N'accattammu un sordu di ficu?». «No». «N'accattammu un sordu di ciciri?». «Sì». S'accàttanu un sordu di ciciri e si ni vannu versu la campagna. Caminannu, caminannu, a lu munnizzaru c'èranu li gaḍḍa e ci va a càdiri un ciciru, cadì ḍḍu ciciri, lu gaḍḍu si lu mancià. Allora, chisti ancuminciaru a assicutari ḍḍu gaḍḍu. Lu gaḍḍu si ni jì intra la sò patruna /<sup>e</sup> dici: «Ma picchè assicutati st'armaluzzu?». «Signora, ni cadì un ciciru e lu gaḍḍu si lu mancià. Ora lei ... o mi duna lu gallettu o mi duna lu cicirettu. O mi duna lu gallettu, o mi duna lu cicirettu». «Stòccati li viziji [va' al diavolo!], pigliati ssu g'aḍḍu». Camina, camina, v'a bussa ni n'antra patruna: «Signora, mi fa mintiri stu g'aḍḍu ccà ca ora» dici «ni lu pigliammu?». <sup>D</sup>ici: «Pusàtilu ḍḍuecu». E pposa ḍḍu gaḍḍu. Alla pusata di ḍḍu gaḍḍu, chiḍḍa avià un puercu ca si manciava la caniglia [crusca]. Lu gaḍḍu si ni v'a manciarsi la caniglia. Lu purchettu, cu na vuccata [con un morso] ci ruppi la gamma a ḍḍu gaḍḍu. Quannu ci ini [andò], ci dissi a la signura dici: «<sup>R</sup>dàtimi lu g'aḍḍu». «Lu puercu ci ruppi na gamma, nun vi puezzu fari nenti? Chi v'ê ffari?». «Signora. O mi duna lu gallettu, o mi duna lu porchettu. O mi duna lu gallettu o mi duna lu purchett'u». «Stòccati li viziji. Pigliati lu pùorcu. A nenti fici chistu? Ccu ḍḍu puercu, lu strapurzaru [presero con la forza] ḍḍa pròpia, abbussa ntra na signura: «Signora, quantu mintiemu stu purchettu ccà ca ora ni ll'u vini<sup>e</sup>mmu a pigliari». Chiḍḍa dici: «Va beni». Avia na figlia malata e ḍḍa picciotta sempri ci faciva a sa ma': «Ah ah». <sup>d</sup>ici «Chi à?». «Vuegliu carni di puercu, vuegliu carni di puercu». ḍḍa puv'reḍḍa ammazza ḍḍu puercu e ci fa manciari tècchia di carni di ḍḍu puercu. Allora, quannu chiḍḍi ci jì<sup>r</sup>: «Signora, amm'a pigliari lu puercu». «Ma figlia ie malata» dici «e vuliva la carni di lu puercu». Ci dissi<sup>r</sup> iḍḍi: «O mi dati lu porchettu o mi dati a vòscia figlia. O mi dati lu purchettu o mi dati a vòscia [vostra] figlia». E chiḍḍa nenti fici? «Sta tanticchia e bi<sup>e</sup>ni ca ti dugnu a ma figlia». Avia un cani e un zaccu ranni. ḍḍu cani lu mpilà intra ḍḍu saccu, l'attaccà e ci jiru chiḍḍi. «Signora, dici, n'amm'a pigliari dici a vòscia figlia». Dici: «Ḍḍuecu, caricativilla [Là, prendetela]». ḍḍu cani si iva pisciannu d'incuedḍu, ca chiḍḍu l'avìa caricatu, e ci facià iḍḍu:

«Piscia pìscia caiurdeḍḍa [puttanella]  
ca arrivata alla balateḍḍa [gradino scosceso]

*t'ài u a dari na vasateḍḍa.  
Quannu arrivammu a lu balatuni [strapiombo],  
ti l'è dari un muzzicuni».*

*Lu cuntù un avi tìjimpu e minti tìjimpu. E caminava e caminava. Allora lu primu ponti lu suprà [superò]. A lu sicunnu ponti si scarricà, si scarricà si cala d'accussì pirchè av'a sciògliri ḍḍu gruppu di ḍḍu cani. Cuimu grapì ḍḍu gruppu ca sciuglì lu saccu accussì, un muzzicuni ci trà [gli staccò] tuttu lu nasu.*

*Lu cuntù ie dittu, lu cuntù è finutu. Mi dati a biviri ca nun àiu vivutu.*

### 2.3.7 *L'anciḍḍuzzu d'oru* (Delia)

La storia [traccia 12] è raccontata dalla signora Grazia Parisi (1926, V elementare), una narratrice in grado di utilizzare strategie comunicative ed espressive che mantengono alta l'attenzione dell'ascoltatore. Data l'età avanzata si aiuta con alcuni appunti a cui talora attinge e non mancano alcuni *lapsus*, soprattutto sul finale della narrazione.

Classificazione: appartiene alla sezione II. FIABE - Tipo n. 425 A. Il marito misterioso (per i primi 2 motivi) - n. 432. Il principe ferito (nella seconda parte e nell'epilogo del racconto). (Lo Nigro 1968)

Versioni per il 425 A: PITRÈ *Fiabe* I, 100, n. XII (Noto); ivi, 149, n. XVII (Palermo); ivi, 163, n. XVIII (Palermo); ivi 283, n. 32 (Salaparuta). PITRÈ II, 27, n. LVI (Palermo); ivi, 346, n. CI (Palermo). PITRÈ IV, 199, n. CCLXXXI (Polizzi-Generosa).

Note per il 425 A: questi racconti appartengono alla forma nota come Amore e Psiche (Apuleio, *Metamorfosi* IV, 28, VI, 24). La seconda parte della storia, non presente ne *L'anciḍḍuzzu d'oru*, viene catalogato da Aarne e Thompson come un tipo a sé stante, ma secondo alcuni studiosi le due parti sarebbero inscindibili. Secondo Jan-Oivind Swahn la storia non deriverebbe da Apuleio ma dalla tradizione popolare e individua 14 sottotipi che possono essere ricondotti al medesimo tipo.

È ricordato ogni particolare della storia raccontata. Dopo il *code mixing* della parte iniziale, che denota un certo imbarazzo

nella pratica del dialetto in pubblico, la signora Grazia fa ampio ricorso a deittici e triplicazioni («*camina, camina, camina*»); interventi di regia e commenti personali; modalizzatori che avvertono delle svolte narrative («*lassamu a Mariuzza e pigliammu a la famiglia*»); temi sospesi («*Sti quattru figli sî crisciva troppu nella povertà*»); anadiplosi, come supporto mnemotecnico («*scappava e si ni jiva. Mentri ca scappava e si ni jiva*»); onomatopее («*tom! tom! tum!*»); un uso desemantizzato e ricorrente di *dici* («*dissi dici*») che comunque segnala un largo ricorso del discorso diretto. Nell'*explicit* cumula più enunciati: *in primis*, l'opposizione tra il *noi* e il mondo appena abbandonato («*Iddei si uniru, arristaru filici e cuntenti e nuantri senza videri nenti*»), seguito dal *leitmotiv* letterario della *excusatio* per gli errori commessi («*Scusati si àiu sbagliatu quarche errore, chista jera tutta la puisia*»). Dal punto di vista fonetico sono presenti spirantizzazioni delle occlusive dentali intense (*tutt<sup>hu</sup>*) e una forma anomala, forse cristallizzata, di propagginazione (*cuaràggiu*). Pur non essendo segnalate in trascrizione, le vocali estreme palatali spesso si presentano abbassate (sicché *figliu* sembra essere pronunciato *fegliu*), mentre alcune medie tendono a chiudersi (il caso di *donna* che sembra essere pronunciato *dunna*). In quest'area infatti la metaforesi produce alcuni assestamenti anche nelle altre vocali (cfr. Piccillo 1969). Ulteriori elementi fonetici caratteristici della varietà centrale nisseno-ennese (cfr. Piccitto 1950) sono l'epentesi della fricativa velare davanti a vocali basse centrali o velari (*gora, mammuddragu*), la spirantizzazione delle occlusive la fricativa mediopalatale per l'esito di FL- latino (*hiuri, hiauru*), il passaggio da *nf* a *mp* (*mpilà* per *infilà*). Presenti anche esempi di epentesi di *-ni* (*grapini* per *grapi*).

La fiaba presenta, inoltre, elementi di interesse etnografico. L'avvio del racconto avviene nel contesto realistico del mondo contadino, segnato dalla povertà e dalla ricerca per i campi di cibi poveri (in questo caso della verdura) per poter sfamare tutta la famiglia. Il mondo fantastico sembra portare con sé le tracce dei desideri di una collettività rurale che immagina un palazzo delle meraviglie, non arricchito di dipinti e ricchezze materiali,

ma carico di cibi semplici come il pane. Proprio questo farà di Mariuzza una persona ricca e fortunata, al punto da scatenare l'invidia della sorella.

\* \* \*

[...] Una volta c'era un *patre* [= in siciliano] e aveva quattro figli. *Sti quattru figli s'i criscieva troppu* nella povertà. *Na jurnata* [...] *so patri piglia ci dissi a li figli*: «Ammuninni, c'amm'a ghiri a cògliri na puecu di *verdura* ca la *vinniemmu* e n'accattammu lu *pani*». Allura, *mmiezzu di sti quattru figli*, *mentri ca cugli'anu la verdura*, *truvàru na funtana cu l'acqua*. *Ni sta funtana cu l'acqua*, *ci ivanu a viviri tanti ancieddì*. Una di *chisti figli* ca si chiamava Mariuzza, *pigliani* e dissi dici: «A sì? *Chist'ancieddu* mi l'ê *ghiri a pigliari* <sup>dici</sup> ca mi *piaci* *pirchì* è troppu bellu». *Piglià so patri* e dici: «Unn'ê *ghiri*, *lu papà?* c'amm'a cògliri la *verdura*!». «E jì a cògliri l'ancieddu». *Tri figli arristaru cu so papà* e una si ni jì *apprissu all'ancieddu*. L'ancieddu, appena *vidi'va* ca *chista abbinava*, scappava e si ni *jiva*. *Mentri scappava* e si ni *jiva*, Mariuzza ci *curriv'apriessu* ca l'av'a *pigliari*. *Nun fu chistu lu discursu...* ca *mentri ca caminava*, *camina*, *caminava*, s'arriduci n'a foresta *campagna*. *Chistu era anticatu ca iera* [questo era il luogo indicato in cui] l'ancieddu d'oru ca st'ancieddu a lu *iùnnu* er'ancieddu ca *vulava*, e la *notti* era n'omu. *Piglia, st'ancieddu*, *mentri ca vulava* e si ni *jiva* ni lu so *palazzu*, si *mpila* [si infil] e *trasi dda intra*. *Idda*, appena *vitti Mariuzza* ca l'ancieddu si *mpilà intra ddu palazzu*, *piglià* dici: «A sì? E ora l'ê *pigliari*». *Piglia dda'ancieddu*, appena *vitti tràsiri ad idda*, *piglià incatinazzà li porti*, *chiusi* col suo 'ncanto. *Appena chiusi li porti*, *piglia tutt'a na vota jeddu* e ci *ncuminà a parlari* [prese all'improvviso quello e le cominciò a parlare]: «*Sinti*, tu di *ccà intra* *nun ti ni va cchiù* *pirchì jì allu jùjirnu* [di giorno] *sugnu ancieddu* e la *notti* *sugnu un omu*». *Intra ddu palazzu* *nun ammancava nenti*: *grana*, *furmientu*, *pani*, c'era tutto *picchì chiddu* era *figliu d'u rignanti*.

[...] *Lassammu a Mariuzza* e *pigliammu a la famiglia*. La famiglia *ivanu cercannu*, *dici'vanu*: «Unn'è ma *sueru?* Unn'è ma *sueru?*». *Scànciu di cògliri la verdura* [anziché raccogliere la verdura], si ni *jiru in cerca di la sueru*. *Camina, camina, camina*, e si ni *jiru* ca *arrivàru unni* era *stu palazzu*. *Piglia jidda* e ci dissi: «*Sinti*, *chissà* è la ma famiglia ca *vannu gridannu* e *vannu chianciennu* ca *cercanu a mia*. Ma *dicicillu* <sup>dici</sup> ca i' *sugnu ccà*, ca *almeno* *ma patri* e *li ma sueru* si *cuietanu la testa* [se ne



fanno una ragione]». Piglia arrispunni l'ancieddu e ci dissi: «Sienti, ji' <sup>di</sup>ci nun ti vuegliu tradiri, ma si tu ci grapi vidi ca c'è una di li ta sueru ca t'av'a cunzari [ti deve preparare] un tradimento forti». «Ma chi fa sgriezzi?» [scherzi]. [...] «Allura ci vo gràpiri? Gràpicci». Ci grapì. Dopu ca ci grapini, e jiddi si ni avianu a ghiri, Mariuzza nun appi a chi ci dari a li sueru... li caricà di grana, di furmì<sup>e</sup>ntu, di tutti li beni ca c'èranu ni chiddu palazzu. So patri dici: «Mamma a fortuna ca iappi ma figlia! Ma figlia è mizzu li miliuna, mizzu li ricchezzi!». Una di li sueru, iera traditura. Mentri iera traditura, a sacunna vota ca ci jiru arrjiri, piglia la sueru, mentri ca caminava, tutti li pitruddi ca capitava si li mintia nzacchetta, e s'anchi na bella tasca di petri. Quannu arrivà ni lu palazzu, ca ci jiru la sacunna vota, pigliani l'ancieddu ci dissi: «Mariù, nun ci grapiri pirchi oji c'è grande tradimento». «No::: nun l'a pinzari! Lu vidisti li ma sueru arsira <sup>di</sup>ci cummu si ni jiru cuntenti, cuntentissimi?». [...] chiddu era ncantatu e li cosi li sapia: «Sì, ma ci nn'è una di li ta sueru...». Quannu arrivaru a lu palazzu, du' sueru si ni jiru a firriari lu palazzu [gironzolare per il palazzo]; una, di chiddu traditura, dici: «No <sup>di</sup>ci, ji' vuegliu stari ccà assittata ca mi vuegliu gòdiri tanticchiedda a ma cugnatu» – pi l'ancieddu. St'ancieddu, si misi intr'a na gabbia com'un uccellinu, idda piglia tutti ddi petri, tom! tom! tum! E tira a dd'anciedduzzu. L'ancieddu, cu tutti ddi petri, addivintà tuttu chienu di sangu, tuttu struppiatu [completamente massacrato]. La sueru, quannu vitti ca niscì <sup>di</sup> dda intra, dici: «Cuemu, tuttu stu fracello ci mi facisti?». L'acchiappa, la allavanga [fa ruzzolare] di li scali e li manna a tutti, sueru, patri e tutti quant'èranu. Allura l'anciedduzzu, pe+ e ci dissi a Mariuzza: <sup>di</sup>ci «Mariù, <sup>di</sup>ci ma ji' <sup>di</sup>ci <sup>9</sup>ora mi nn'a' ghiri ca m'a' ghiri a curari <sup>di</sup>ci le mie feriti». Piglia e ncuminciava a caminari. Mentri ca caminava, unni passava jiddu jiva lassannu li tracci di lu sangu ca ci currià. E Mariuzza sigùiva sempri dda strata a taliari li tracci di lu sangu. Mentri ca camina ora, camina, camina, camina, va pi scurari. Tutt'a na vota, cu un pocu di distanza, vitti ca c'era n àrburu, n arbanazzu [un pioppo]. Dici «Cummu ie fari <sup>di</sup>ci ora, dici, ji' ora a caminari?». Idda era vistuta d'omu quannu niscì di lu palazzu, s'armà bedda pulita cu na bella spata e tutti cosi, quannu scinnì di lu palazzu piglia e tutta na vota ci dici: <sup>di</sup>ci «Ma guarda, <sup>di</sup>ci / puezzu fari? Ora mi n'acchianu ncima di lu palazzu [lapsus. L'informatrice, intende l'albero] e mi scura dduecu [trascorro la notte lassù], nterra nun mi ci mintu». Jammu ca di ddu àrbiru [lapsus. L'informatrice, intende l'albero], ci jiv'a scurari un mammuddragu e

tutta na massima d'ancieddi. St'àrburu era circondato d'ancieddi. Pìglia lu mammuḍḍragu, appena arrivani ḍḍani, piglia e ci ncumincià a dissi:

«Sientu hiàuru di carni munnana [mondana, umana],  
unni la viju mi la mànciu sana,  
ma si mi mànciu pani e vinu,  
mi l'ê succhiari comu lu vinu,  
ma si mi mànciu pani e acqua  
mi l'ê succhiari comu l'acqua».

Pigliani tutta na vota l'ancidḍuzzi ci arrispunnieru, dici: «O mammuḍḍragu, ma pirchè ssi paroli dissi? Cu ci l'av'a purtari ccà dici la carni munnana?». ((rumori)) Dici «Vinni l'ancidḍuzzu d'oru dici ca ie cuminatu ni sta manera. Nun ci vuenno né dittura né mancu specialista. Pi curàrisi <sup>di</sup>ci l'ancidḍuzzu d'oru, ci voli lu feli miu». Pigliaru rispunniru l'ancidḍuzzi di<sup>ci</sup>: «E lu feli tua <sup>di</sup>ci cu jè ca ta l'av'a livari?». <sup>Di</sup>ci «Nissunu ci pò». Marijuzza, di ncapu l'àrburu, s'assurbia tutta la discursioni. Mentri s'assurbia tutta la discursioni si inchi di cuaràggiu, piglia tutta a na vota di ncapu l'àrburu, abbìa la spata [getta la spada], acchiappa lu mammuḍḍragu e ci lu v'a firisci ni lu cori. E murì lu mammuḍḍragu. Iḍḍa scinni di l'àrburu, spacca lu cori+ lu stòmacu, ci tira lu feli, lu ntrucià cu na carta e si n'acchianà arrijiri ni l'àrburu. Agghiorna la matina. L'anciedḍa, quannu si sduvigliaru, truvaru lu mammuḍḍragu tutto apiertu, muertu. <sup>Di</sup>ci «A ragiuni avia lu mammuḍḍragu ca sintiva hiàuru di carni munnana. <sup>Di</sup>ci, ma a ogni muodu...» L'ancieddi agghiurnà e si ni jiru. Mariuzza scinni e ncumincià a seguiri la so strata. Camina, camina e ghiva ni lu palazzu di lu rignanti, di so patri. Quannu arriva n'u palazzu di so patri ni lu rignanti, piglia tutta na vota jèḍḍu s'apprisinta + iḍḍa s'apprisintà d'un cuntadinu, n'u ditturi. Piglia dici «Si<sup>e</sup>nti, <sup>di</sup>ci sugn'un operàiu dici ma vuigliu dici tràsiri <sup>di</sup>ci è controllari all'ancidḍuzzu». Rispuḍḍu lu lu partonieri dici: «Si<sup>e</sup>nti, ci n'annu vinutu ccà dittura, specialisti e personi di tutti maneri, nuḍḍu ca ci po riusciri di curari a stu+ ancidḍuzzu». <sup>Di</sup>ci «A sù? <sup>Di</sup>ci va beni. Ma a ogni modo questa grazia la vuegliu fatta ca lu vuegliu cuntrullari». Allora lu re, ca era lu patri di l'anciedḍu, pe+ e ci dissi: «Cu jè ca cura a ma figliu, lassa ca è na povera persona / inutile [anche se dovesse essere una persona povera e senza nulla], la fazzu sposari pi muglieri, finché <sup>di</sup>ci ca a ma figliu ci l'assanu la vita». Chistu trasini. Quannu lu+ jidḍa ci tuppia e ci dissi «Vù<sup>g</sup>gliu tràsiri», rispuḍḍu lu re+ lu portonieri «guardi e ci di+ dici sienti

*a c'a ci a ghi<sup>ri</sup> a fari, ci n'anu vinutu quan+» «sì!» ci dici. Ci chi<sup>e</sup>si lu per-messu a lu re. Lu re dici: «Trasi. E cu lu sa dici ca po èssiri dici guariri di-ci a ma figliu». Quannu trasi, jidda ci detti n'ordini a lu re: «Si ji' sugnu ccà è pi vuliri curari dici a l'ancieddu d'oru, a sa figliu. Ma a ogni muo-do, però vueglia una stanza sola e ci è stari jèiu e iddu. Dda intra nun c'av'a rientrari nessuno pirchi av'a d'èssiri na cosa tra mia ed iddu». Lu re, pi l'amuri di lu figliu, dici: «Dduecu c'è la stanza». Eccu. Quannu idda arrivà, grapì lu feli e ci lu ncumincià a passari ni tutti li li firiti. Quannu lu feli e ci lu passà in tutti li firiti, ogni juirnu ca passava, l'an-ciedduzzu riuscìa ad èssiri buenu. Ci cura st'ancieddu. Quannu l'an-cieddu si curani, piglià e ci dissi a chiddu, dici: «Ma dimmi na cosa, lei che cosa ha fatto?». Dici «Il mio segreto». Lu curà beddu pulitu e iddu stetti buenu. Piglia allu+ lu re [...] curasti <sup>d</sup>ci a ma figliu e poi a idda s'apprisintà di donna, pirchi quannu s'apprisintà la prima vota s'appri-sintà d'omu, di ppoi jidda dici «vidi ca sugnu na donna» cu l'ancieddu si detti la canuscenza: «Lu sa <sup>d</sup>ci cu sugnu ije?». «No, nun ti canùsciu». «Ji' sugnu Mariuzza». E ci cuntà tutta la passata [gli raccontò tutta la storia]. Quannu ci cuntà tutta la passata a l'anci+ a so patri, piglià so patri <sup>d</sup>ci: «ah sì? Giacchè ca tu curasti a ma figliu, nuantri si<sup>e</sup>mmu filici e cuntentti. Tu curasti a ma figliu <sup>d</sup>ci e ji' ti lu dugnu pi licittimu sposu». Iddei si unijiru, arristaru filici e cuntenti e nuantri senza vidiri nenti. Scusati s'àiù sbagliatu quarche errore, chista jera tutta la puesia.*

### 2.3.8 La principessa che non ride (Delia)

La fiaba [traccia 13a-b] è narrata dalla signora Rosalia Pitruz-zella (1950, seconda media), alla presenza della figlia e dei nipo-ti. La raccoglitrice talora interviene per rettificare e richiamare alla memoria, spesso suggerisce.

Classificazione: appartiene alla sezione II. FIABE - Tipo n. 531. Il cavallo fatato (per l'*incipit* e per l'*epilogo*) - nn. 571/574. La princi-pessa che non ride. (Lo Nigro 1968)

Versioni documentate per il tipo 531: PITRÈ *Fiabe* I, 298, n. XXXIV (Noto).

Note per il tipo 531: manca l'elemento antico del capello d'oro, conservato solo nella versione di Noto registrata da Pitrè. Risulta pure assente il motivo dell'invidia dei fratelli, la prova finale dell'e-

roe nella fornace (più recente), come la morte e la resurrezione dell'eroe (forma più antica, attestata da Straparola).

Note per il tipo 571/574: è la prima parte di un racconto che per il resto rientra solitamente nel tipo n. 566. In questo caso, è pienamente combinato con il tipo 531.

La narratrice ha fatto ricorso a tutti gli espedienti linguistici e formali propri della narrazione orale (*incipit* ed *explicit*, triplicazioni, rime, apparato formulare). Ha inserito interventi fatici, di regia e di commento. Anche la signora Pitruzzella presenta come la narratrice precedente vocali estreme palatali abbassate (*fecu* per *ficu*), vocali medie molto chiuse (il caso di *corna* che sembra essere pronunciato *curna*), il peculiare passaggio da LT a *nt* (*ascunta*). Inoltre le sue vibranti risultano chiaramente postalveolari, anche nella pronuncia scempia.

La narrazione si presenta ricca di pause e il ritmo è lento e cadenzato. I suoi racconti riferiscono nel dettaglio ogni particolare e sottolineano la bontà e l'ingenuità dei protagonisti. La signora Rosalia narra i suoi *cunti* ai nipoti, e sostiene di non essere una narratrice, ma un'attenta ascoltatrice dei racconti del suocero che, durante gli anni in cui vivevano in un borgo rurale (Santa Rita, amministrativamente dipendente dal comune della vicina Caltanissetta, ma territorialmente più vicino a Delia e a Sommatino), intratteneva piacevolmente familiari e vicini nelle sere in cui si mondavano le mandorle. La signora Rosalia ha simulato l'interruzione serale di un racconto per utilizzare la formula con cui si riprendevano le narrazioni sospese nei giorni seguenti. La formula, viene riportata alla fine della traccia 13b («*Lu cuntu nun avi ti<sup>e</sup>mpu e minti ti<sup>e</sup>mpu e la storia arripiglia ca na vota c'era*»). Il *Pippinuzzu* della favola è un giovane timorato di Dio, semplice e generoso, che conosce il suo ruolo sociale e non si sente all'altezza di prendere in sposa la figlia del re, anche perché pensa che «*Ci voli pi spusàrimi un po' d'amuri, n'amm'a canùsciri lu caràttari*».

A Licata è stata raccolta una variante assai simile, dal titolo *A Beḡḡa î sette veli*.

[...] Cuntu e si raccontu, vi rappresentu u billissimu cuntu, e si nun lu sàcciu rrapprisintari, voi signori e signorini mi dovete scusari.

Na volta c'era un patre e na matre c'avia tre figli. Unu Pippinuzzu, Calòriu e Turidduzzu. Lu primu figliu, lu papà ci dissi: «Sienti a lu patri, sugnu npunta di morti, stàiu muri<sup>e</sup>nnu. Chi bua [cosa vuoi] di l'eredità, la terra o tri armi di priatòriu? [tre anime di purgatorio]». «No papà, vuigliu la terra, almenu dici ca campu la famiglia». E lu patri ci detti la terra ca ci tuccava. E allura dopu chiama a n'antru figliu: dici «Calòriu, ascunta ccà, staiu pi muriri lu patri, chi bua [cosa vuoi] di l'eredità, la terra o tri armi di priatòriu?». «Nonzi, dici, papà, c'ài'ê fari cu tri armi di priatòriu?». E allura ci detti la terra ca ci tuccava. Chiama all'urtimu figliu ca si chiamava Pippinuzzu, sinu ca [dato che] chiddu era na persona bona, na persona che non pretendeva tantu. Dici: «Chi bua [cosa vuoi] lu papà tu, dici, stàiu pi muriri. Chi bua [cosa vuoi] la terra o tri armi di priatòriu?». «'Sa mi duna [vossia mi dia] tri armi di priatòriu». E lu cuntintà e Pippinuzzu travagliava pi sti frati.

Un juernu, ci fu un vanniaturi di chissi chiddi ca cu ddi tammura davanu tannu la matina davanu chi succidiva a lu pajisi, dici: «Stamatina, dici, cittadini, cittadini, vi dugnu na na notizia, ca cu fa ridiri la figlia di lu re // dici s'a piglia pi licittima sposa».

E allura, chisti ci vinni uicchi, si ricurdaru, dici «Talè, sopidda si ci vaiu jèju [guarda un po', chissà cosa accade se ci vado io] lu figliu ranni. Piglià un cavallu, comu spuntà l'alba, la càrrica di bïfari [fichi fioroni] e si mitti su strata a caminari. Camina ca ti caminu, camina ca ti caminu, arriva a un certo puntu e senti un lamentu, dici: «Oh dici bona genti, oh bona genti, dici dàtimi na manu dici ca cadivu dici intra lu puzzu e nun pù'zzu nesciri». Chiddu puviriddu dici chiddu <sup>dici</sup>: «No, nun àiu tantu dici ì pi li mia e vù'gliu a vossia». [l'informatrice salta una sequenza e viene corretta dalla raccoglitrice] dici «Chi puerti ni ssi cuffina, dici, bbonomu?». «Corna! Chi ci interessa a vossia?» La vecchia, mischina: «E corna troveraji». E arrie piglia lu cavaḍḍu, lassa la vècchia intra lu puzzu e si misi a caminari. Camina ca ti caminu, camina ca ti caminu, arriva ni lu palazzu di lu re. Bussa. Ràpinu, dici: «Chi buliti vu? [cosa volete voi]». «Nenti, dici, purtavu dici na pucu di bïfari dici a lu re». E al+ <sup>dici</sup> «Scumigliati dḍuicu [scoprile, là]». Scummòglia e trova corna. Chiddu chiama li guàrdiji e lu fannu purtari ni li càrzari. Mah! E

allura passa un misi, passa / lu frati, lu sicunnu frati dici: «Ma chi fici ma frati, nun vinni cchiù [non è più tornato]?». E puvirieddu dici: «Ci ê ghiri, l'ê ghiri ncuntrari a stu ma frati, dici». Fa lu stessu di ddu frati. Piglia ddu cavađdu intra ne la stalla, li cufina, li jinchi di ficu e si ni va / si minti su strata. Arrivà ni lu stessu puntu e arreri lu stessu lamientu, dici: «Ma chi c'è, ma chi c'è, stu lami<sup>e</sup>ntu». E chiama «O bonomu, o bonomu, dici ccà cadivu intra lu puzzu, dàtimi na manu». Chiđdu dici: «Fff, n'ài u tanti ji' e buegliu a vossia? Scurà e m'aia spidugliari [si è fatto buio e devo sbrigar mi]». «Chi puerti intra ssi cufina?». [la narratrice confonde le sequenze e viene corretta dalla raccoglitrice] ci dissi «Merda». «E merda troveraji» ci dissi. E allura iddu nun+ mancu ci fici mancu mprissioni e si misi a caminari. Camina ca ti caminu, e arriva ni lu re. Arrivànnu davanti a lu reni e bussa. Troc Troc. «Cu ie?». Dici «Purtavu dici na pucu di ficu dici a lu re». «Rapi dici rapiti dici ssi cufina, scummòglia ssi cufina». E iera chinu chinu di mmerda ddi cufina, na vota ca ci avia dittu a la vècchia ca purtava merda. Chiđda jera la Madonna, la vècchia. E truvà merda. Chiàmanu li guàrdiji: «đđa ghiusu a puzzu neru [giù in basso, in gatta buia]». Mah! rristaru đđa. Allura Pippinuzzu, puvirieddu, dici: «Ma che fìcìru ddi ma frati, dici. Ca ccà, dici, cosa di pazzi, aviemmu lu mpi<sup>e</sup>rn<sup>u</sup> [abbiamo il finimondo, lett. l'inferno] ». Si ddi-cidi, aviva đđa un tintu sciccarieddu [un asinello di poco conto], dici: «Ora càrricu e mi ni vaiu ji', vaiu a provu jeju cum'è la cosa». Càrrica e si ni vani e si minti su strata si minti su strata. Camina ca ti caminu, camina ca ti caminu, arrivà nnô mpuntu, senti stu lamientu e dici: «Ma chi è stu lamientu». «O bonomu, o bonomu, dici dùnami na manu dici ca cadivu intra lu puzzu e nun pùozzu nesciri cchiù». Ci duna đđa manu e la nesci. [la raccoglitrice suggerisce la continuazione] Pippinuzzu era gentilissimo, dicci: «Si::ssi, un momentu» dici. Avia đđa ddu criaturi na corda e lu nesci di đđa intra a la vicchiaredđa, dici [la raccoglitrice suggerisce la continuazione]: «Gintili, ddilicatu, dici, unni sta jinnu?» dici. «Stàiu jinnu dici a circari li ma frati ca lu re fici jittari u bannu ca si+ cu facià arrìdiri la figlia di lu re si la pigliava pi licittima sposa». E dici mischina, la vècchia dici: «Te ccà st'anieddu e nun ti l'a livari mai dici di lu jitu». Ci dissi. Ci detti ss'anieddu e si misi a caminari. Camina ca ti caminu, ammu ca vinni pi scurari, ddu sciccarieddu iera malantatu e c'era na tratturìa e trasi ni sta tratturìa. Mancìa, beđdu pulitu, si ji a curcari. Chistu di la tratturìa avia du figli fimmini. La ranni dici: «Ma dici un picciujittu bieddu, mah». Si n'annammurà di ddu picciuettu. Allura la sira,

*cumu chiḍḍu si jiru a curcari lu patri, la matri e ḍḍa sueru, si va mpila ni ḍḍa stanzetta unn'era stu picciueittu, Pippinuzzu. Dici «Oh ma che sei bello, ma che sei bello», lu carizzava. Iamu ca ḍḍ'aniedḍu era mpa-tatu [incantato]. Piglià e mpingì [rimase attaccata], nun zi putìa spiccicari cchiù. ((ride)) E restà mpinciuta. Ma èra<sup>nu</sup> li quattru accussì, e la sueru dici: «Ma unni è chiḍḍa, unni si ni jì // Giacumina? <sup>D</sup>ci vo videri ca si ni jì ni ḍḍu picciueittu? Dici sicuru, picchè si n'annammurà». Si alza e si ni vani ni ḍḍa stanzetta, unni jera stu picciu'ettu. Cumu arrivà ḍḍa e vittì alla sueru vicinu Pippinuzzu, dici: «Ma dici t'immagini si si susi lu papà! Patri, Figliu e Spirdu Santu, dici nun l'av'ammazzari lu papà?».*

*Jammu ca tocca alla sueru, e mpingì. «Ma cum'amm'a fari, ora ca si susi la mamma dici c'av'a prepararari la colazione pi l'uemini». A no menti, ḍḍuecu, era l'oràriu e si susì so matri. E jì a chiamari li figli ca èranu curcati. E dici: «Ggiacumi, dici, Maria, sùsiti dici ca...». Ma nun ci dava nuḍḍu cuntù. «Ma cum'amm'a fari, dici, unni su ghiunti [dove sono arrivati] dici tutti duji?» Talìa ni lu bagnu, nenti. «Vo videri ca si ni jini ni ḍḍu picciuettu? Ca chiḍḍa ranni, Giacumina, si n'annammurà di lu picciuettu?» » dici. Si ni va ni ḍḍa stanzetta e jèranu ḍḍa: «Ma ccà si veni ta pà, tutti ammazza, dici, stamatina. Sùsiti, sùsiti». Chiḍḍi eranu mpinciuti, li jì pi tuccari e mpinci vidè la mamma [rimase attaccata anche la madre].*

*Ḍḍuecu, iammu lu cosa ca si susì sa pà ora, e chiamava a la muglieri, a li figli: «Cuncè, Cuncè!». Ma quali Cuncetta, quali Giacumina, nuḍḍu. «Ma unni si ni puittiru jiri? Vo videri ca si ni jiru ni ḍḍu picciuettu ca chiḍḍa si n'annammurà, Giacumina?». Va ḍḍa intra, èranu tutti ḍḍa. «Ma mancu ti vergogni, fina tu di matri fa chistu? Sùsiti, sùsiti! [ma non ti vergogni, persino tu che sei madre! Alzati!]? ». E mpincì lu patri.*

*Quanni ca Pippinuzzu si nn'aviva a ghiri ca era obligatu. Lassà ḍḍa lu travàgliu, i du frati supiḍḍa si ièranu muerti o si èranu vivi. Si decisi: «E ora mi ni vaju», e chiḍḍi ci jiru tutti appri<sup>e</sup>ssu picchè erano mpinciuti. Camina ca ti caminu, camina ca ti caminu, tutta la genti, via via, dici: «Ma mancu vi vergognati dici a ghiri appriessu di ḍḍu picciuettu. Levàtivi, levàtivi!». E jìvanu mpincinnu. E allura chi pinzà? Vittì na chiesa e dici: «Trasu intra sta chiesa, sa capaci ca lu Signuri mi fa sta gràzia, mi libera dici di sti pirsuni». Trasi ḍḍa intra cu tutti sti genti appriessu, tutti sti personi appriessu lu parrinu ca iera ncapu l'artari ca diciva la missa, a lu sagristanu ci dissi: «Camina, va ietta fora dici a ssa genti. Vidi a vergogna? E chi è sta vergogna, in chiesa dici sta vergogna?». Va lu sagristanu e mpincì. Cumu ci dissi: «Jitivinni, jitivinni» e mpincì. Lu parrinu,*

curri curri, e dici: «Sina chiḍḍu [addirittura (anche) lui]? Ma chi c'è?». Curri lu parrinu e dici: «Calò, vini ccà» ci fa dici a lu sagristanu, e mpinci midè lu parrinu. «Patri, dici, Figliu e Spirdu Santu! E cum'amm'a fari?» dici. Ma intantu, Pippinuzzu iera dicisu c'avi'a ghiri ni lu re. Cu ci putìa? Si misi arriji su strata e caminava. Camina ca ti caminu, camina ca ti caminu, la genti via via: «Ma chi fa, fina lu parrinu? Si dici sì [si è arrivati a tanto], dici, ca lu munnu addivintà...ma si leva di ḍḍuecu, dici, 'sa si leva di ḍḍuecu [vossia si tolga da lì]». E mpincìvanu. Cchiù jiva e cchiù genti mpincìvanu. Si fici na fila::, cara mia. Arriva e arriva vicinu lu palazzu ri<sup>g</sup>ali e, giustu giustu, la principessa si truvani allu barcuni. Cu<sup>e</sup>mu vidi tutta ḍḍa fila, scàccani, scàccani [risate scroscianti] si misi a ridiri la principessa. Dici «Ma dici chi c'è?» dici lu re. Affaccia lu re, e vidi ca la principessa risati ca nun avia arridutu mai chiḍḍa. Mah! Dici. Cu<sup>e</sup>mu fici ḍḍa risata la principessa, c'arridi, cara mia, ḍḍi genti si ni jiru tutti pi cunti sua. Si spizzà la catina pirchè l'incantèsimu era chissu, ca c'avia datu la vècchia, c'avi'a fari arridiri a sta principessa Pippinuzzu. Si spezza, lu re dici: «Vini ccà, dici, ora t'è pigliari a ma figlia pi licittima sposa». Pippinuzzu, chiḍḍu si vergognava, dici: «Chi sugnu cosa di principessi iu? Si sintiva na pirsona [sottinteso: troppo umile per la principessa]... Ji' vinni ccà c'ài du frati, ca vinniru pi fari arridiri sta principessa. Cumu fu, cumu nun fu, dici, nun zi vittiru né picca e mancu assà, li ma frati». E allura, lu re fici st'indàgini, circaru e ièranu ḍḍa sutta nilli càrciari ḍḍi frati. Li fici nèsciri. «Ora, dici ni puti<sup>e</sup>mmu jiri». «Ti vuigliu dari un bel regalo» dici e lu purtà ḍḍa sutta ni la scuderìa: «Scìgliti scegliti il più bello cavallo ca c'è». E chiḍḍu, puviri<sup>e</sup>ḍḍu, si ni sciglì unu ca ci piaciva, né bello, e mancu, cumu piaciva a jidḍu, miezzu muertu e miezzu vivu.

[Lu cunti nun avi ti<sup>e</sup>mpu e minti ti<sup>e</sup>mpu, e la storia arripiglia ca na vota c'era]

Lu re lu manna ḍḍa ni la scuderìa e dici: «Scìgliti, Pippinù, lu cavaḍḍu cchiù megliu ca vua, chiḍḍu ca vua». Pippinuzzu, vitti un cav<sup>a</sup>ḍḍuzzu ca mischinu l'avianu a ghiri a macellari a lu macellu picchè era malatu e dici: «Chistu mi pigliu». Ma lu re+ ma li frati: «Pigliati chiḍḍu buenu, vidi ca ci su tanti beḍḍi cavaḍḍa?». «No, chistu m'è pigliari». Si piglia ḍḍu cavaḍḍu, mischinu mizzu ahiancatu [si prende il cavallo malconco]. Camina ca ti caminu, camina ca ti caminu, si mèsiru arri<sup>e</sup>ri su strata. Arrivanu in un puntu, stu cavaḍḍu si senti mali, na volta ca era di morti lu cavaḍḍu, e ci tuccà turnari indi<sup>e</sup>tru, arrijri, cumu



avianu a fari pi priseguiri la ştrata? Tòrnanu ndietro e lu re dici: «Ma Pippinù chi vua, chi fa ci pinzasti nel frattempo?». «No, fu ca lu cavađđu si sintì mali» dici, ci dissi. Intantu, cumu arriva đđa, cumu arriva c'era ni lu palazzu lu mpiernu pirchè avianu arrubbatu la riggina+ la principessa. C'era tutti đđi guàrdiji, tutti. Ma Pippinuzzu ci tuccà jiri a circari sta principessa, na vota ca si ci truvani. Camina ca ti caminu, e va cerca la principessa. Li frati d'cinu: «Ma unni va, unni va Pippinù». Dici «Lassàtimi jiri a mia». Iđđi si ni jiru pi la so strata, chiđđi d'frati ranni, e Pippinuzzu si ni jini a circari la principessa. La trova sta principessa, la trova tutta đđa puviređđa tutta malandata, picchè li latrì avia scappatu di li latrì sta principessa, ma jera tutta malandata. Cuemu la vitti, si scantava la principessa picchè ci pariva unu di li latrì, immeci Pippinuzzu la calmà: «No, dici, iu sugnu, Pippinuzzu. Dici, sa chiđđu ca vinni, dici ca». Dici «ve+ si è veru ca siti vu, m'at'a ghiri a circari tutti li perli di la collana mia». Pippinuzzu, si vutà cu lu cavađđu e dici: «Ma cumu ci l'amm'a circari sti perli?» «Nun ti prioccupari tu» chiđđu era mannatu di Diju, lu cavađđu, «Chiama li furmicucci, c'accussi ti li piglianu jidđi». Chiama tutti li furmichi, a unu a unu, a unu a unu, ci cugliru tutti li perli di đđa collana e ci li duna: «Te ccà» dici. «Piglia» dici «ora dici li vela, dici vidi ca dici mi traru tutti li vela? [hai visto che mi hanno tirato tutti i veli?]. D'ci si vota c'u cavađđu e ci dici: «E cumu ci l'amm'a circari sti vela a sta principessa?» dici. Dici «nenti» dici. «Chiamamu a tutti l'ancidđuzzi» picchè èranu+ avianu travirsatu quasi tutto il fiume, ca l'avianu purtatu đđa banna a lu fiumi [da quel lato del fiume] a la principessa. Chiama a tutti sti ancidđuzzi dici: «Circati ssi vela, dici, di miezzu a ss'acqua». «Cum'amm'a ghiri a circari ssi vela di miezzu l'acqua?». Cèrcanu sti vela e ci li portà tutti a la principessa. «Soddispatta?». «No, dici, pirchè mi manca la cruna di ntesta». Iđđu mischinu dici: «E cum'amm'a fari?». Si vota cu đđu cavađđu, dici: «Cu ci l'av'a ghiri a circari sta cruna d'in mi'zzu mmi'zzu lu hiumi?» dici. Dici «nenti» dici. «Chiama dici lu pisci, chiama li pisci dici ca ti la tròvanu d'intra l'acqua». Chiamà li pisci e ci cèrcanu sta cruna, dici. Ci tròvanu la cruna e ci la porta a la principessa. «Ora dici soddispatta? Dici, puti'mmu turnari a palazzu rri'ali?». Na vota ca iera suddispatta la riggina, lu capi ca chiđđu era un omu ca la vuliva aiutari, nun era di chiđđu di li latrì. Piglia, si misi a cavallu e si ni tòrnanu a palazzu rre'ali. Quannu arriva a palazzu rri'ali, lu re dici: «Pròpria ca si distinatu pi ma figlia». «No::nzi, jì' mi n'ê ghiri pirchè àiu tantu a chi fari, nun puezzu. No ca a

*un mumentu unu si sposa cu na donna, si mancu la canùsciu a sta fimmina. Si+ Ci voli pi spusàrimi un po' d'amuri, n'amm'a canùsciri lu caràttari». Mah! Lu re ancora ca talia [il resta perplesso (ancora che lo guarda)]. Ci dici: «A vattinni», chi ci putìa diri stu pòviru re. E allura, lu criaturi, si misi arriji a cavallu e fa la strata c'avìa fattu. Arrivani arriji ni ddu puzzu, chiamà arri<sup>e</sup>ri dda vècchia. Senti ddu lamientu: «O bonomu, o bonomu, sugnu ccà intra lu puzzu». Pippinuzzu dici: «Ma chi voli dici di mia, chi voli?». «Nenti, m'a pigliari ca m'a purtari a palazzu riali ni lu re, ca c'ài u a ghiri a diri na cosa a lu re». Ma chi ddu dici: «Ma ji' n'ài u tantu a chi fari, dici, ca dda avi<sup>e</sup>mmu ni la campagna [ma io ho tanto da lavorare, poiché laggiù ho le terre]». Mah! E intantu, siccomu era bònu, era bravu, piglià dda vècchia, la misi a cavallu e la purtani ni lu re. Arrivaru dda ni lu re e dici: «E ccà arrieri si?». La vècchia dici: «'Sa fa affacciari la principessa». Affàccia la principessa. «Vidi ss'anieddu? Ss'anieddu l'a dari a la principessa ca ie della principessa l'ani<sup>e</sup>ddu fatatu, ca ti l'ê pigliari pi licittima sposa». Na vota ca era ddani, chi bbonzi [cosa volle] fari Pippinuzzu? Era la Madonna chi dda ca ci parlava a Pippinuzzu, picchè jiddu avìa accittatu li tri armi di prijatòriu e na vota ca era santu Pippinuzzu, capisti? e buono, la Madonna l'aiutà, lu livà dda di li armi di lu priatòriu. Ci detti la principessa, si sposaru.  
Iddi ristar u filici e cuntenti e nuantri senza nenti.*

### 2.3.9 A jimmuruta (Licata)

La fiaba [traccia 14] è raccontata dalla signora Angela Vella (1949, III elementare), nel cortile di casa alla presenza delle vicine. La stessa fiaba è anche in Pitrè, con le seguenti varianti:

Versione di Licata	Versione di Borgetto (Pitrè)
Il nome della protagonista non viene mai citato	La protagonista si chiama Richetta
In aiuto della protagonista arriva una <i>vicciaredda</i>	In aiuto alla protagonista arrivano tre fate
I doni sono: una margherita, una rosa e un tulipano	I doni sono: <i>na nuci dda, na castagna e na nuci</i>
Le richieste del re sono: <i>un linzolu, na pitanza e a figlia cciù bedda</i>	Le richieste del re sono: <i>na cuttina d'oru, un cagnuleddu assirbatu e a figlia megliu vistuta.</i>

Classificazione:: appartiene alla sezione FIABE - Tipo n. 402 La sposa brutta (Lo Nigro 1968)

Versioni documentate: PITRÈ Fiabe I, 396, n. XLVI, Borgetto (Palermo).

\* \* \*

*C'era na vota praticamenti nu re che aviva tri figli fimmini, i dui cciù ranni èrunu beddi bellissimi e avìvunu tanti principi pritinnènni nzumma, mentri a terza era laiduzza e siccomu aviva puru u immu [la gobba] comu chistu ccà và, a ciamàvunu "A jimmuruta". A chista unn'a vuliva maritari nuḍḍu tranni nu staḍḍaru d'u casteddu e chiḍḍa p'amuri di maritarsi dissa «sì, sì. Và! maritammuni». I do' soru cciù ranni a martulàvunu [la prendevano in giro] pi ssa cosa, sia p'u immu sia pò maritu ca era nu staḍḍaru e iḍḍa cianciva tuttu u jornu tuttu u jornu. Un jornu na vicciareḍḍa a ntisa ciànciri ci vinna a pena e ci dissa «tè pigliati sta rosa, sta margherita e un tulipanu» e ci dissa che quannu aviva di bisugnu occu [qualche] cosa aviva a pigliari sti sciuri e ci avia a sciuscari [ci doveva soffiare (sopra)]. Arrivà u jornu che u re ava a dari a curuna u regnu a unu dè so iènniri e dissa ai so figli: «Co m'arricama u linzolu cciò beddu ci dugnu a mo curuna». I soru cciù ranni allura accuminzaru ad accattari seti e fili d'oru. A jimmuruta mischina un sapiva comu fari e allura piglià a rosa, ci sciuscià e spuntà u linzolu beddu ma u cciù beddu che c'era n'u munnu. U re appena u vitta arristà e siccomu un vuliva dari a so curina+ a so curuna a nu staḍḍaru dissa che vuliva n'attra prova: co ci cucinava a pitanza cciò bona ci dava a so curuna. E sùbitu i figli ranni giràvunu giràvunu pi tutti i cucini pi prepararari quarcosa di spiciali. A jimmuruta ca un zapiva cumu fari piglià a margherita e ci sciuscià e ci vinna fora un pollu che pariva un liuni un liuni cu tanti patati e bonu quantu mai. U re, appena assaggià, arristà meravigliatu di ssu pollu pi comu era bonu e sempri pirchè un vuliva dari a so curuna a nu staḍḍaru ci dissa: «A figlia cciò bedda e mègliu vistuta ci dugnu u mo regnu». I do soru ranni ccà, sapìvunu che a jimmuruta un putiva vinci né ora né mai, ammecci iḍḍa chi fa? sciuscià n'u tulipanu e addivintà a principessa cciò bella d'u munnu. U re e i so soru appena a vitturu arristaru senza paroli pròpriu e u re fu costrettu a dàrici a curuna e u regnu. Iḍḍi si sistemaru, a jimmuruta addivintà bedda và! e u staḍḍaru addivintà rre.*

### 2.3.10 *Don Piacintinu* (Licata)

L'aneddoto licatese [traccia 15] è stato raccontato dalla signora Rosa Cikatello (1949, V elementare).

Classificazione: non individuato in Lo Nigro.

Note: Licata negli anni del suo massimo splendore commerciale che vanno dal 1870 al 1930, possedeva i più importanti depositi di zolfo proveniente dall'Agrigentino e dal Nisseno e le più grandiose e specializzate raffinerie, dalle quali si esportavano zolfo raffinato e altri prodotti chimici fino in America. La vicenda è una *truvatura* fallimentare, dato che per eccesso di prudenza il protagonista non segue chi gli indica la Fortuna.

La signora Cikatello inizia il suo racconto con un'affascinante introduzione in cui ricorda le vie di Licata, attraversate da carretti per il trasporto dello zolfo e all'indomani della crisi causata dal basso costo di produzione dello zolfo statunitense. Riproduce le teorie di bambini che raccattano pietre di zolfo per rivenderle sotto forma di *panotti* (Castiglione 1999). Riconduce la leggenda, però, ad un tempo assai più lontano, storicamente precedente a quello della civiltà solfifera: «*quannu sbarcaru i turchi o i francisi, un m'arricordu*». Ulteriori passaggi narrativi riportano la leggenda nello spazio geolinguistico di Licata, quando emerge l'immagine del mare e della contrada Pisciotto e quando la narratrice commenta che la vigliaccheria di *Turiddu* lo rende bersaglio dell'intera popolazione: «*tantu disgraziatu ca tutti chiddi ca cùrrunu appressu Sant'Angelo unn'abbastàvunu pi dirici disgraziatu*». Usa una narrazione quasi recitata, piena di espressività e pause, con una focalizzazione interna in cui lei stessa sembra essere depositaria delle confidenze della moglie del protagonista.

\* \* \*

*Quannu America accuminzà a trari u sùrfaru spinnennu picca* [quando l'America cominciò ad estrarre zolfo a prezzi economici], *ccà i cosi si sdirrubbaru tutti* [tutto precipitò], *pirchì u sùrfaru finia e tutti ni ni vòsumu iri* [cominciammo ad emigrare] *cu a Girmania, cu a Francia, cu in America. Ia però m'arricordu quannu èrumu nichì e accuminzaru*

*a luvari u sùrfaru e pariva ca tutti avìvumu arricchìri. C'èrunu i carretti n'u paisi che purtàvanu roba gialla e nattri carusi ci currìvumu appressu pi cògliri i petri ca cadìvunu nterra pi vinniranilli [le pietre (di zolfo) che cadevano (dai carretti) per venderle]. Sti carretti èrunu cini di zii, cuçini, parenti, òmina che jìvinu a travagliàri. Sulu Turi, bon'arma, jiva sempri a pedi a travagliari. Ogni matina, caminava, camina ca ti camina, attravirsàva i vaneddi [le stradine], u portu, arrivava a spiaggia e caminàva n'a rina, a sinistra u mari e a destra a timpa di crita cina di ficudinna [camminava lungo la spiaggia, a sinistra il mare e a destra la balza a strapiombo di creta piena di fichidindia]. Ora, pi diri a virità, di ficudinni ci ni su picca, ma ai tempi ci n'avìvunu a èssiri assai pirchi quannu sbarcaru i turchi o i francisi, un m'arricordu, chisti pinzàvunu d'èssiri attaccati da òmini viridi ((ride)) che ammeccì èrunu i ficudinna. E sta spiaggia, u Pisciottu, d'estati e d'impernu, iddu s'a faciva ogni giurnu, ogni tantu si firmava pi taliari na petra, l'acqua, occu [qualche] pisci. Iddu diceva ca se ti vo sèntiri bonu, ha taliari u mari. E tutti s'addumannàvunu pirchi Turi, o Turiddu comu u ciamava a so muglieri, si niva sempri a pedi. C'era co diceva pirchi un vuliva spènniri sordi d'u carrettu, ma unn'è veru. A so muglieri Tresa diceva che Turiddu jiva a pedi, ma era anutili pirchi oramai unn'u ncuntrava cciù. Ora Turiddu avìa ncuntràtu accu [qualche] annu prima il favoloso cavaliere don Piacintinu che ci dissa di jìrici appressu. Don Piacintinu era autu, beddu pi daveru, vistutu bonu, cu na mantella, un cappeddu cu na ciurma e na spata longa longa. Chistu cumpariva a genti però sulu a Turiddu d'ici ca ci dissa di jìrici appressu pirchi u vuliva purtari ô so trisolu [presso il suo tesoro], che comu a iddu avìa a èsseri ranni. Turiddu però u sa chi ficia? Si scantà e un c'la. Ia un sàcciu a co dari arragiuni, se a Tresa che u vuliva ammazzari a lignati appena sappa ca Turiddu c'arristà puvireddu, ma armenu arristà vivu, eh? Pirchi Don Piacintinu unn'era di carni vā e sempri a spata avìa. Turiddu mischinu u jurnu dopu ci ià arr'è chiddu, Don Piacintinu, arrè ci ficia segnu di jìrici appressu. E ddu disgraziàtu, tantu disgraziatu ca tutti chiddi ca cùrrunu appressu Sant'Angelo [santo patrono di Licata, durante la processione del quale moltissimi fedeli corrono dietro il simulacro per le vie della città] unn'abbastàvunu pi d'irci disgraziatu, u sa chi ficia? Un si scantà arrè? Vinissa manciatu dai cani, arrè si scantà [benisse mangiato dai cani! Si spaventò nuovamente]. Don Piacintinu si ficia videri puru u jurnu dopu e chiddu dopu e ancora e pi tuttu ddu misi e Turiddu, nenti, si scantava*

*a jìrici. Stu fattu u sapiva sulu Turiḍḍu, u Cavalieri, u mari e Tresa che unn'ô diciva ai so cummari pirchè s'arrifrontava [si vergognava] d'u so maritu che unn'ava avutu u fichitu [il coraggio (il fegato)]. Nzumma dopu un misi ca si vidìvunu ogni giurnu, dopu i lignati d'a muglieri, si ficia curàggiu e là ô Pisciotu cu l'intenzioni di ìri c'u Cavaleri Don Piacentinu e appena u vitta, chistu s'avvicinà, u talià e ci dissa: «Tardi arrivàsti Turiḍḍu».*

### 2.3.11 *Il Mago e Marco* (Sommatino)

La fiaba [traccia 16] è stata registrata dal signor Calogero Orlando di Sommatino (1959, III media), davanti al suo negozio. In sottofondo si sentono, infatti, rumori stradali.

Classificazione: appartiene alla sezione II. FIABE - AT 325. Il mago e il suo allievo (Lo Nigro 1968)

Versioni documentate: PITRÈ *Fiabe* II, 4, n. LII (Borgetto).

Note: racconto già nello Straparola (VIII, 5), in cui il mago si trasforma in gallo. Benfey ha sostenuto l'origine indiana della fiaba (*Pantchatantra*). Tra le fonti mitologiche individuate per i singoli elementi, si può citare il mito di Erisittone (in Callimaco e Ovidio).

La narrazione è linguisticamente contrassegnata da un forte *code switching* e da una varietà dialettale più innovativa. Prevale una sintassi paratattica; sono presenti appelli con funzione fatico-conativa («*E chi fici?*»); inserimento di commenti personali («*Nun si ci putissi truvari nuḍḍu in chissi situazioni*»); ripetizioni. Il narratore ha affermato di aver appreso il suo racconto dalla madre, morta molti anni fa, la quale possedeva una vasta conoscenza del repertorio fiabesco e che intratteneva i conoscenti con le sue capacità affabulatorie.

\* \* \*

Un giorno, *u jòirnu*, in un paese di la Sicilia, s'arricampà un ma<sup>9</sup>o ca faciva delle magie. Quindi, c'era un rragazzu ca ci piaci<sup>9</sup>vanu di queste magie ca faciva questo mago. Allora dici tantu si n'annamurà ca, a la sira, quannu s'arricampà intra, lu dissi a so patri. <sup>D</sup>issi «Papà, jì' m'è ghiri a nze<sup>9</sup>nari l'arti di la magia». So patri nun vuliva: «Ti nn'a ghiri?

*a stari vicinu a mia». Nzumma, nun muliva so patri. Marco inzistì, ca si chiamava accusà stu ragazzo, nzistì, nun ni putti cchiù so papà, e si ni jì di stu mago pi diricci di putirici nznari l'arte mágica. Lu magu ci dissì: «Sì, va beni, d'accordu. Però a lei mi duna so figliu, però si intra un anno, un mese e un ggiorno le+ a mezzogiorno preciso a lo scoccare de lo mezzogiorno lei av'a bussari ni sta porta». Ci detti l'indirizzu e tutti così. «Sì lei nu" bbussa a st'orario preciso a quest'indirizzu, a so figliu lu perdi pi sempri». So patri stetti fermu a pinzari, ma lu figliu era accusà ambizioso accusà forti di nznàrisi [così determinato a imparare] l'arti di la cosa ca: «Ci ê ghiri, dici, ci ê ghiri, mi l'ê nznari pirchì è accusà». So patri, allargà li manu e ci dissì: «Vattinni, va beni, vacci». Passaru li jorna, li misi, l'annu passà e lu misi e lu patri il giorno precedenti av'ê ghiri a quell'indirizzu che ci dissì lu ma<sup>9</sup>u. Ma mentri tannu un ci n'èranu màchini èranu cu li carrozzi mentri ca viaggiava intra la carrozza, la sira, sintiva na voce di luntanu ca ci diciva: «All'ù::rtimu, all'ù::rtimu, all'ù::rtimu ». Si girava a destra e a sinistra e vidiva sulu àrbuli, lu cilu niuru, e nun vidiva nu<sup>9</sup>du. «Ma cu è ca mi dici di st'ùrtimu, mah». So patri pinsava. Arrì: «All'ùrtimu, all'ùrtimu». So patri, nun potti dòrmiri tutta la nuttata cu stu pinsiru di l'ùrtimu. Mah! Nzumma, agghiurnà. Arrivata a quel giorno e a quella data, a mezzo+ al rintocco del dodicesimo suonare della+ dell'orologio, cumu finì di sunari u manziujirnu, tuppi tuppi, piglia tuppia e ci rapì lu pu+ lu ma<sup>9</sup>u e lu fici tràsiri. E lu purtà e ci dissì «Ba bene, bene, bravo bravo» E chi<sup>9</sup>du dici: «Ma figliu d'unni è?». «Ora ci lu purtu di so figliu» dici. Acchianà ni la stanza e lu purtà d'un grandi stanzoni unni c'èrano chiusà di cintu stàtui, tutti di marmaru. «Taliassi ssi stàtui. In una di chissi stàtui c'è so figliu. Se lei lo ndovina, avrà sa figliu, si nò arrista ccà pi sempri». Tutti ddi stàtui tutti di giovani ca si vulvanu nznari l'arti mágica. So patri mentri ca taliava e cuntava ssi stàtui, pinzava alla vuci di dda sira ca ci diciva «all'ùrtimu». «Sopi<sup>9</sup>da si era dici u ma<sup>9</sup>u oppure era ma figliu?». Nun si ci putissi truvà nu<sup>9</sup>du in chissi situazioni eh! picchì era, ccu un ma<sup>9</sup>u nun si putiva scherzari e chi<sup>9</sup>da era l'arti mágica, agghì ca c'era, agghì chi<sup>9</sup>du scumpariva [da che era presente, a che scompariva]. C'era lu problema ca so figliu nun lu vidiva cchiù. Quindi era una situazione tremenda! E cuntava ddi stàtui, «E supi<sup>9</sup>da si era lu ma<sup>9</sup>u [e chissà se era il mago], e supi<sup>9</sup>da si è ma figliu, e supi<sup>9</sup>da si è ma figliu». Nzumma, arrivà a cientu, «mah, dici ora ci l'ê di' na cosa un puzzi stari accusà, ci l'ê a di'» e lu magu punciva pi spidugliàrisi [stimolava per sbrigarsi],*

*un putiva stari dda. Allora, si cumminci, dici, arrivà a cientu e dici: «Ma figliu si trova in questa statua». Lu ma<sup>9</sup>u talià: «Ho capito, dici, l'allievo ha superato il maestro». Piglià a bacchetta, cumu ci fici dda bacchetta a dda stàtua, spuntà Marcu, tutta na volta la statua si squaglia e spuntà Marcu, suo figlio. Cumu lu vitti, lu patri l'abbrazzà, lu vasà, accussì, accuddì. Va bene! Ora si n'avianu a ghiri, giustu? Salutaru, u patri salutà, Marcu però lu ma<sup>9</sup>u ci dissi: «Arrivederci» picchì Marcu avia fattu u smaccu forti allu magu. Chiddu nun ci putia cuntù, si l'avìa a riprendiri arriri a Marcu picchì avì èssiri iddu sulu lu magu ca sapia tutti sti cosi picchì ann'atru allievu un n'u vuliva perché sono così, certuni sono così. «Arrivederci». Chiùsiru la porta e sinni jiru. Lu patri nun lu capì ca chiddu ci dissi «arrivederci», ma Marcu lu capì. Dici: «Papà, vidi ca ji' ora m'a trasfurmari di di un cardellino, m'a lassa' iri ca i+ m'a lassa' iri la manu ca i [xxx] u carde<sup>du</sup>. Tu devi vedere ca ci av'èssiri un falco ca av'a cercari di m'ammazzàrimi. Deve prendermi per uccidermi». Tu m'a lassari iri che mi devo trasformare in un uccellino, c'a scappari sennò chistu falco tenterà d'ammazzàrimi. Allora, so patri ci lassa la manu, lu figliu Marco diventa un cardellino e chiddu diventa un falco. E curri stu cardellino e lu falcu apprissu pi putirlu pi putirlu pigliari e ammazzarlù. Mentri ca vulàvanu, c'era na fine<sup>stra</sup> <sup>ccu</sup> na bella giovane na signorina, e ci trasì ddu cardellinu e ci piaci: «Chi bellu chi bellu chi bellu » e chiusi sùbitu dda fine<sup>stra</sup>. Lu falcu arristà fora la fine<sup>stra</sup>, nun lu potti acchiappari. Questa ragazza questa bella giovinetta era malata d'una malattia ca era difficili curarsi, ed era sempri malata. Lu magu si trasforma in medico e bussa alla porta e bussa alla porta d'a ragazzina per visitala, per visitala. Nel periodo precedente, però, la ragazzina però si è nnamorata di stu cardellinu, piglià e lu misi intra la gaggia, l'accarizzava. Marcu chi fici in quel momento? A chi ca era cardellino, a chi addivintà Marco e ci cuntà tutta sta storia a sta giovine. Ci dissi: «Vidi ca deve venire un dottore che ti deve visitare ca t'av'a curari e tu devi stari bene. Lui quando viene, mi devi lasciare io resterò come un cardellino dentro, tu mi + tu devi lasciare la gabbietta aperta che mo+ io scappo perché lui si trasformerà un falco si trasformerà un falco e poi ddu falco poi io di cardellino diventerò un melograno. Tu mi lasce+ tu mi lascerai che sei il mago un ucce+ a me non me l'a dari a iddu che te lo prendi che vorrà questo cardellino tu m+ fai finta di darmelo però po a mi mi lassi jiri ca ji' cadu mi lasci cadere e diventerò un melograno, ccu diversi chicchi sparsi in tutta la casa. Fai in modo che chiama a*



tuo padre, e lo fai appostare dietro la porta con il fucile che lui diventerà un gallo e cercherà di pigliàrisi tutti li chicchi di granu. Pigliarisillu tuttu in modo che+ Marco si [xxx]terà in mille cose, capisti?, in mille chicchi s'ava a mangiari cumpletamente e fallu p'ammazzallu pi fallu scumpariri. Un chicco lo poserai dentro::+ sotto il piede tuo e dosso-mentri [nel frattempo] tu a to patri ci dici ca si minti darrì alla porta ca cumu chiḍḍu si minti a manciari sti chicci di granu, darrì la porta, piglia e ci spara e l'ammazza. Però dici cu li proiettili di:+ chiḍḍi c'ammàzzanu proiettili d'argentu, deve essere um proiettile una cosa p'ammazzarlu completamenti, ci vonnu chiḍḍi d'argentu, no l'antri». Accussì fici. Vinni lu magu a curari la bambina, ca si presentà bellu altu cu ḍḍa varva, sapiente di una grande sapienza cose e cunti, e la ragazza accumincià a èssiri mègliu e accumincià a stari beni, cominciò a stare bene, tutto bene. So patri ci dissi dici «va bene» quannu finì dici la parcella pi pa<sup>g</sup>arlu no? [...] ma chiḍḍu nun mosi nenti [non volle nulla], vuliva sulu il cardellino. «Vùgliu stu carde+» Lu cardellinu lu vulìa beni e si e no, vuliva sulu u cardellinu. Chiḍḍa sapiva tuttu la ragazza «va bene, tu fai prendimelo, me lo metti in manu e poi mi fa càdiri» – e chissu fici. Cadì u cardellinu, trà, si ci spuntà in melogranu e ci misi un pedi sul chicco, chiḍḍu si pinzà a manciari, e so patri di darrì la porta ci spara. Quannu finì ca finiru tutti cosi, la bella giovinetta spincì il piede e spuntà Marco. Ah! Baciàru, vasàru, cosi e cunti, col lieto fine, si n'annammuràru tutti du e si sono sposati. [...]



## Proposte didattiche

I docenti che volessero lavorare laboratorialmente sul corpus pitreiano, lo troveranno disponibile in gran parte delle biblioteche comunali. Una versione in pdf è scaricabile agevolmente anche da internet. Come tracce per le attività didattiche, si forniscono di seguito alcune possibili indicazioni:

### Capitolo 1

#### 1.2.1 *Elementi comuni alle fiabe pitreiane*

- a. Questionario scritto o orale sulle modalità narrative domestiche (da integrare in base a ciò che emergerà dalla classe):

---

Quando eri piccolo ascoltavai fiabe?

---

Chi te le raccontava?

---

Prevalentemente, in quale momento della giornata?

---

Ti piaceva ascoltarle?

---

Le favole che ascoltavai avevano anche una riduzione cinematografica?

---

In che lingua/dialetto le ascoltavai?

---

Ne ricordi qualcuna?

---

Quando sarai grande, pensi che vorrai raccontare le fiabe ai tuoi bambini? Perché?

---

- b. Chiedi ai nonni o a persone anziane di narrarti una storia in italiano o in dialetto e registrala. Una volta raccolte tutte le favole della classe, fatene una raccolta illustrata.

#### 1.2.2 *Dialetto e dialetti*

- a) Con l'aiuto di un parente anziano, prova a tradurre nel tuo dialetto una fiaba che normalmente hai ascoltato in italiano, cercando di riprodurre filastrocche, nomi e inserendo almeno un

- proverbio che sintetizzi la morale del racconto (per supporto puoi cercare nel volume di Giuseppe Pitrè dedicato ai *Proverbi*).
- b) Selezionata in classe una fiaba di Giuseppe Pitrè, sottolinea tutte le parole che non hai mai sentito e cercane sul *Vocabolario siciliano* il significato.
  - c) Leggi la fiaba LXIV. *Lu scarparu e li diavuli* e, trovati i nomi dialettali arcaici dei giorni della settimana, fai uno studio su come essi si siano evoluti.

### 1.2.3 Onomastica

- α) Cerca tra i titoli delle fiabe di Giuseppe Pitrè quelli che riportino un soprannome e valuta le motivazioni per cui il personaggio lo abbia avuto attribuito.
- β) Molti titoli rimandano a Re di Francia, re di Napoli e re di Spagna. Perché? Prova ad indagare sui rapporti tra questi regni e la Sicilia con l'aiuto del tuo insegnante.
- χ) Nelle favole tradizionali non esiste la figura del "Principe azzurro". Chi sono i principi delle favole siciliane? Si può diventare principi pur essendo di umili origini? Grazie a quali strategie?
- δ) Giuseppe e Rosa: una volta anche i personaggi delle fiabe avevano nomi comuni. Secondo te, perché proprio questi due nomi sono maggiormente presenti nelle fiabe?

### 1.2.4 Mammedraghe (molte) e *patriddrai* (pochi)

Cerca tra le fiabe di Giuseppe Pitrè almeno una che riporti la figura positiva della *mammadraga* e almeno una che riporti la figura negativa della *mammadraga*. Fate le vostre valutazioni in classe.

### 1.2.5 I re-animali

Conosci fiabe in cui i protagonisti si trasformino in animali a causa di un incantesimo? Se sì, secondo te esistono delle ragioni specifiche perché nel racconto si ricorra ad un animale piuttosto che ad un altro?

### 1.2.6 Colapesce

- a) Dopo aver ascoltato la ballata su la *Leggenda di Culapisci* di Otello Profazio, rappresenta in quadri da cantastorie la vicenda e ri-proponila in classe.

- b) Verifica se il racconto di Colapesce abbia che delle rappresentazione letterarie e mettile a confronto con le diverse versioni orali riportate da Giuseppe Pitrè.
- c) Con il tuo insegnante prendete contatto con una classe pari grado al di là dello Stretto di Messina e provate a riscrivere insieme le successive vicende di Colapesce tra Scilla e Cariddi (avvistamenti, salvataggi, etc.).

### 1.2.7 Giufà

- a) Chiedi agli anziani se conoscono storielle legate a Giufà e valuta se il protagonista vi faccia la figura dello sciocco o del furbo.
- b) *Giufà in un tweet*. La brevità dei motti di spirito consente di sfruttare un social molto diffuso. Costruite un hashtag su Giufà e inseritelo nel circuito *tweetteratura*.

### 1.3 Varianti ed esecuzioni

Concorda la scelta di una fiaba conosciuta da tutti e registrane la versione orale narrata da diverse persone (nonni, genitori, vicini di casa, etc.). Sottoponi a trascrizione la storia e verifica se si siano prodotte delle varianti formali (spostamento degli episodi; rimozione degli episodi) o sostanziali.

### 1.4 Le traduzioni dei *I tre racconti dei tre figli di mercanti*

a) A partire dallo schema qui riportato, confronta una fiaba pitreiana con la corrispondente traduzione (ad esempio di Italo Calvino), valutando quali motivi abbiano indotto il traduttore ad allontanarsi dal testo originale

[Gli studenti che lavorino con il computer potranno utilizzare le differenti soluzioni tipografiche sotto descritte o, qualora ricorrano a versione su materiale cartaceo, potranno evidenziare le tipologie traduttive facendo ricorso a evidenziazioni con colori diversi]:

Traduzione alla lettera	parti del testo tradotte in perfetta aderenza al testo-fonte attraverso la transizione del messaggio da un codice linguistico a un altro.
Omissione Ø	parti del testo-fonte rimosse dal traduttore.

<u>Arricchimento</u>	parti del testo in cui il traduttore aggiunge un elemento o una porzione di testo nuovi al testo-fonte, senza mutarne il messaggio.
<i>Traduzione libera</i>	<i>parti del testo in cui il traduttore rimane fedele al contenuto del messaggio pur tradendo la superficie lessicale e sintattica.</i>
<b>Invenzione</b>	<b>parti del testo in cui il traduttore inventa un elemento o una porzione di testo che veicolano messaggi nuovi rispetto al testo-fonte.</b>

b) Prova a tradurre una delle favole riportate nel testo e confronta le tue scelte con quelle dei tuoi compagni, per valutarne quale sia la più fedele, la più moderna, la più avvincente.

### 1.5 Capuana

Seleziona una fiaba di Luigi Capuana e sottolinea le parole toscane oggi desuete.

## Capitolo 2

Per il corpus edito ed inedito, si ricorra alla seguente scheda operativa:

### 1. Verifica le tue ... conoscenze

1.1 Esercitati a compilare correttamente la scheda seguente per ciascuna fiaba:

- narratore:
- personaggi:
- protagonista:
- antagonista:
- oggetto desiderato:
- tempo:
- spazio:
- fabula e intreccio:
- ambientazione:
- inizio:
- colpo di scena:

- fine:
- genere:
- sentimenti:
- morale del racconto:
- fascia di lettori:
- evoluzione dei personaggi:
- commento:

### 1.2 Si consideri la fiaba *Piccicanieddu*:

- a). Dalla lettura del titolo, come immagini la storia?
 

<input type="checkbox"/> Divertente	<input type="checkbox"/> Triste	<input type="checkbox"/> Di realtà
<input type="checkbox"/> Di invenzione	<input type="checkbox"/> Avventurosa	<input type="checkbox"/> Di magia
<input type="checkbox"/> A lieto fine	<input type="checkbox"/> Drammatica	<input type="checkbox"/> Violenta
- b). Ricerca e analizza tutti gli alterati presenti nel testo.
- c). Dove si incontrano il mago e *Piccicanieddu*? Quale stratagemma usa il protagonista per ingannare il mago?
- d). Conosci qualche fiaba in cui il protagonista riesce a salvare la propria vita spingendo l'antagonista nel forno?

### 1.3 Leggi *Cumpari surciḍḍu*, *cumpari gaḍḍuzzu*

- a). *Cumpari surciḍḍu* chiede a *cumpari gaḍḍuzzu* di andare *sutta lu pedi di l'arbuliḍḍu*. Cosa significa questa espressione?
- b). Conosci espressioni italiane in cui la parola 'piede' sia una metafora?
- c). Quale di questi termini non rappresenta un significato della parola *scorci*?
 

<input type="checkbox"/> Corteccia	<input type="checkbox"/> Crosta	<input type="checkbox"/> Scorciatoia	<input type="checkbox"/> Guscio
------------------------------------	---------------------------------	--------------------------------------	---------------------------------

### 1.4 Concentrati su *L'anciḍḍuzzu d'oru*

- a). Riordina cronologicamente i fatti:
  - ( ) Mariuzza salva l'uccellino
  - ( ) L'uccello presagisce un grande tradimento
  - ( ) Mariuzza uccide il Mammodrigo
  - ( ) Un padre e i figli vanno a raccogliere verdura nei campi
  - ( ) Mariuzza e il principe si sposano
  - ( ) La sorella ferisce a morte l'uccello
  - ( ) Mariuzza segue un uccellino

b). La vicenda narrata è:

- ☐ semplice, lineare
- ☐ articolata, ricca di intrecci
- ☐ caratterizzata da elementi verosimili
- ☐ ambientata in un luogo e un tempo preciso
- ☐ a lieto fine
- ☐ priva di formule fisse e filastrocche
- ☐ piena di dialoghi

1.5 Rivedi *La principessa che non ride*.

- a). Cerca il significato di *bifari* e *cufina* e trova, per ciascun termine, un sinonimo.
- b). Compila la carta di identità di *Pippinuzzu*:

<u>Nome</u>
<u>Provenienza</u>
<u>Aspetto</u>
<u>Carattere</u>

## 2. Dimostra le tue ... abilità

2.1 Leggi *Lo scambio vantaggioso*. Individua le sequenze e cerchia le varie fasi della storia con colori diversi. Infine, riassumi la fiaba.

2.2 Considera il testo di *Don Piacintinu*:

- a). Elimina le parole o porzioni di testo che reputi non necessarie alla comprensione della trama.
- b). Quali parti hai eliminato?
- c). A tuo giudizio, è meglio il racconto di partenza o quello semplificato? Perché?

2.3 Prova a riscrivere *Piccicanieddu* in forma oggettiva. Per fare ciò, aiutati eliminando:



- i giudizi o riflessioni del narratore
- le parole o le espressioni tecniche
- i riferimenti alle situazioni particolari

2.4 Riscrivi *La principessa che non ride* presentando ciò che è espresso in modo oggettivo in maniera soggettiva e viceversa. Prevalgono gli argomenti espressi in forma personale o impersonale? Perché?

2.5 Lavora su *Il Mago e Marco*

- Sottolinea le parole-chiave utili alla comprensione del testo.
- Completa la scaletta, corredando ogni punto con uno o più capoversi.

---

Introduzione

---

Sviluppo

---

Conclusione

---

- Disegna la scena che ti ha colpito maggiormente.

2.6 Arricchisci di elementi descrittivi i personaggi di *A jimmuruta*.

2.7 Racconta in sintesi e in ordine cronologico i fatti narrati nella storia *Lu cuntù di San Giuseppi*.

### 3. Metti a frutto le tue ... competenze

3.1 Prova a pensare ad un inizio di fiaba diverso da "C'era una volta".

3.2 Leggi *Bovu d'Antoni* e *Lu re Befè*. Aiutandoti con le informazioni contenute nei testi, trova dei titoli diversi.

3.3 Rappresenta il tuo personaggio preferito tra le fiabe lette, realizzando una vera opera d'arte. Serviti di: riviste, fogli di giornale, pastelli, forbici, colla, penne colorate, carboncino, inchiostro di china, cartoncino, acquerelli, polvere colorata, glitter.

- 3.4 Rileggi la parte conclusiva di *Don Piacintinu* e riscrivi un finale diverso.
- 3.5 Il cuntu di *Don Piacintinu* si apre con una descrizione del paese di Licata e di un'attività lavorativa oggi non più attiva, quella solfifera. A partire da qualche mestiere tradizionale del tuo centro, valuta con la tua insegnante in quale fiaba potresti fare un inserto analogo.
- 3.6 Volgi al discorso diretto *Cumpari surciḍḍu*, *cumpari gaḍḍuzzu* e realizza così un piccolo testo teatrale.
- 3.7 Immagina che il racconto di *Piccicanieddu* continui dopo la conclusione. Prosegui dunque la storia e pensa ad un nuovo finale.
- 3.8 Scegli due personaggi di *A jimmuruta* e due de *La principessa che non ride*, e proiettali in un nuovo racconto.
- 3.9 Prova ad unire *Lo scambio vantaggioso* e *Cumpari surciḍḍu*, *cumpari gaḍḍuzzu* in un'unica storia.
- 3.10 Rileggi *Il Mago e Marco*:
- α). Riscrivilo col punto di vista dell'antagonista.
  - β). Inserisci un indovinello in rima all'interno della fiaba.
- 3.11 Inventi un colpo di scena da inserire in *L'anciḍḍuzzu d'oru* che ne complichino l'intreccio.
- 3.12 Cimentati nella scrittura in dialetto, raccontando una fiaba che conosci.
- 3.13 Monta un video o crea una presentazione da mostrare con la LIM alla classe, arricchita di musiche ed immagini, che racconti in maniera accattivante una delle fiabe lette.
- 3.14 Quale racconto consiglieresti ad un amico? Esponi in modo convincente la tua opinione, esaltando le qualità della fiaba.
- 3.15 Ti sembra che una di queste fiabe rappresenti sentimenti ancora narrati, anche attraverso altre forme di comunicazione para-letteraria?

#### 4. Vivi le tue ... esperienze

- 4.1 Memorizza una delle storie e raccontala in classe. Sei riuscito ad attirare l'attenzione dei tuoi compagni? In che modo?
- 4.2 Scegli dei compagni con cui rappresentare una delle fiabe che hai letto.
- 4.3 Nelle fiabe tutti i protagonisti hanno un dono speciale. Qual è il tuo? Confrontati in classe con i tuoi compagni e l'insegnante.



## Criteri di trascrizione fonno-ortografica e conversazionale con esempi

Per una trattazione completa cfr. Matranga 2007. Un elenco meno dettagliato è anche in Matranga 2011, pp. 165-169. Qui se ne presenta un'ulteriore riduzione, coerente con le finalità del volume e utile a dare una prima infarinatura a quanti volessero sperimentarsi in una trascrizione più scientifica, ma sempre divulgativa. Per la trascrizione fonetica *tout court* restano fermi i criteri dell'*International Phonetic Alphabet* (IPA).

I cambiamenti di codice (*code switching*) vengono segnalati dal passaggio del carattere corsivo al tondo.

Alla fine dei simboli, a mo' d'esempio vengono riportati in trascrizione fonno-ortografica due testi già presentati nella grafia iper-normalizzata [traccia 0 e traccia 11].

### *Simboli fonno-ortografici*

#### *Accento grafico*

Le parole senza accento grafico vanno intese come parossitone

#### *Accento circonflesso*

Assimilazione e coalescenza vocalica

â 'alla' – ê 'ai, agli, alle' – ô 'al, allo' – dû/dô/rû/rô 'del, dello' – ntâ 'dalla, nella' – ppî/ppê 'per il, per gli, per le'. ecc.

dûn/dôn/rû/ rôn 'di un, di uno', cûn/côn 'con un, con uno', ecc.

âcitu 'l'aceto', âneddu 'l'anello', âccurzu 'la accorcio' ecc.

câ 'che la', chî/chê 'che li, che i', ecc.

mâ 'me la', ciû/ciô 'ce lo, glielo', vâ 've la', ecc.

nnâ 'non la', nnî/nnê 'non li, non le', ecc.

sâ 'se la', sû/sô 'se lo, se il', ecc.

â/ê ffari 'devo fare', â(vi)tâ ffari 'lo/la/li dovete fare', ecc.

### Consonanti

ç	fricativa postalveolare sorda (es.: çiatu 'fiato')
h	fricativa velare o laringale sorda (es.: <i>hamiari</i> 'riscaldare il forno')
hi	fricativa palatale sorda (es.: <i>hiumi</i> 'fiume')
ŋg	nasale velare lunga (es.: <i>saŋgu</i> 'sangue')
š	palatalizzazione di /s/ preconsonantica sorda (es.: <i>šcupa</i> 'scopa')
z	affricata alveolare sorda (es.: <i>zzappari</i> 'zappare')
ž	affricata alveolare sonora (es.: <i>žžùccaru</i> 'zucchero')
š	sibilante alveolare sonora (es.: <i>šbruffiari</i> 'spruzzare')
ɖ - ɟ - ɾ	suoni postalveolari (ess.: <i>cavaɖɖu</i> 'cavallo'; <i>quaɟɟru</i> 'quattro'; <i>tiɾɾenu</i> 'terreno')
ʈ-ɖ-ɕ	sonorizzazione parziale dei suoni occlusivi
j	attacco fricativo della semiconsonante palatale ( <i>majara</i> 'maga'; <i>jiri</i> 'andare'; <i>solaju</i> 'solaio'; <i>varbižiri</i> 'barbiere')

### Simboli in apice

- per le sequenze debolmente articolate o realizzazioni deboli (ess.: *<sup>d</sup>ici* 'dice'; *po<sup>c</sup>u* 'porco')
- per la fricativa approssimante velare (ess.: *<sup>o</sup>ora* 'ora'; *pa<sup>o</sup>ari* 'pagare')
- per l'aspirazione delle occlusive (ess.: *acc<sup>h</sup>att<sup>h</sup>ari* 'comprare', *app<sup>h</sup>enniri* 'appendere')

### Trattino unificatore

- presenza di un fenomeno fonosintattico, che provochi l'alterazione di un tratto articolatorio delle consonanti implicate (ess.: *um-muru* 'un muro'; *ul-lupu* 'un lupo'; *n-niàvulu* 'un diavolo'; *ug-gnocu* 'un gioco'; *un-gràpiri* 'non aprire'; *pi-gghiunta* 'per giunta')
- isolamento grafico di una consonante non sillabica (ess.: *n-pas-su* 'un passo'; *n-Francia* 'in Francia'; *n-gattu* 'un gatto')
- altri casi (ess.: *cci-àiu* 'c'ho'; *cci-avi* 'c'ha'; *cci-òsiru* 'ci vollero')

### Simboli conversazionali

- |    |  |
|----|--|
| Σ  | click dentale di negazione   |
| () | elementi non vocalici e non verbali (ess.: (ride), (a voce bassa)) |

[xxx]	elementi incomprensibili
[...]	parti omesse
=	turni di parlato sovrapposti
/	pausa breve
//	pausa media
///	pausa lunga
:	allungamento vocalico
abcd+	cambiamento di progettazione con conseguente interruzione di parola
«abcd»	discorso doretto e contestualizzazioni
“abcd”	appellativi o espressioni connotate
<u>abcd</u>	enfasi su una parola intera o su un segmento
: :: :::	allungamenti vocalici e consonantici in fine parola. Il numero di punti corrisponde alla durata dell'allungamento

[traccia 0]

*Â marina ogni pporta e ogni casa ciancìa um-mortu im-mari ppâ dđauara. I marinara chiđđi câ fàccia abbrusciata dû sulì, dīciunu ca a dđauara era na vèccia ciamata “majara” che staviva a-vvia Sant’Andrìa e iva fuřriannu ppî vanedđi scògniti dâ Marina c’ùn vilu nīuru nâ facci e-qquannu era ncurlata [collerica] accuminzava a ittari iàstimi e-ffaciva cicaluni [cicloni] e-mmatticati [tempeste] ca facìvunu arřizari u pilu e-vviniva a virmina. Nel millenovecentotřenta, na varca nica dû zza Millu e Mmazzuni fu arřivucata di na řrumma marina e řbattuta nī scogli dû Pedi a Guàrdia, pīrchì aviva taliatu mali a majara. Però idđu si sarvâ pīrchì sapiva i preghieri ppi-ttagliari a dđauara, infatti ficia u segnu dâ cruci nâ řřina e-ddissa: «zzoccu signa, vīncia... nnû signu dû Pařri, dû fīgliu e dû Spīrdi santu, tàglia sta řrumma e jèttila mmenzu û fangu».*

[traccia 11]

*Cc’èru du ragazzi, řti ragazzi ivanu caminannu, màsculi, ivanu caminannu. Allora, caminannu ahhiaru [trovarono] u-ńgranu: «Cu stu granu c’amm’a fari? N’accattammu un sordu di ficu?». «No». «N’accattammu un sordu di cīciri?». «Sì». S’accàttanu un sordu di cīciri e si nni vannu versu la campagna. Caminannu, caminannu, a lu munnizzaru cci-èranu li gađđa e cci va a càdiri un cīcīru, cadì dđu cīciri, lu gađđu si lu mancià. Allora, chīsti anćuminćiaru àssicutari dđu gađđu. Lu*

gaḍḍu si nni jì na la sò paṭruna /<sup>e</sup> dici: «Ma picchì assicutati st'armaluzzu?». «Signora, nni cadì un cìcìru e lu gaḍḍu si lu mancià. Ora lei ... o mi duna lu gallett<sup>h</sup>u o mi duna lu cìcìrett<sup>h</sup>u. O mi duna lu gallett<sup>h</sup>u, o mi duna lu cìcìrett<sup>h</sup>u». «Štòccati li vîziji, pigliati ssu g<sup>u</sup>aḍḍu». Camina, camina, v'â bussa ni n'anṭra paṭruna: «Signora, mi fa mintiri stu g<sup>u</sup>aḍḍu ccà ca ora» dici «ni lu pigliammu?». <sup>D</sup>ici: «Pusàtilu ḍḍuecu». E pposa ḍḍu gaḍḍu. Alla pusata di ḍḍu gaḍḍu, chiḍḍa avì<sup>a</sup> un puercu ca si manciava la canìglia. Lu gaḍḍu si nni v'â mmanciarsi la canìglia. Lu purchettu, ccu na vuccata ci ruppi la <sup>g</sup>amma a ḍḍu gaḍḍu. Quannu cci jini, cci dissi a la signura dici: «<sup>R</sup>dàtimi lu g<sup>u</sup>aḍḍu». «Lu puercu cci ruppi na gamma, nun vi puezzu fari nenti? Chi v'ê ffari?». «Signora. O mi duna lu gallett<sup>h</sup>u, o mi duna lu porchett<sup>h</sup>u. O mi duna lu gallett<sup>h</sup>u o mi duna lu purchett<sup>h</sup>u». «Štòccati li vîziji. Pigliati lu pùorcù». A nenti fici chistu? Ccu ḍḍu puercu, lu šṭrapurzaru ḍḍa pròpia, abbussa nṭra na signura: «Signora, quantu mintiemu stu purchettu ccà ca ora ni llvini<sup>e</sup>mmu a pigliari». Chiḍḍa dici: «Va bbeni». Avìa na figlia malata e ḍḍa picciotta sempri cci faciva a ssa mà: «Ah ah». <sup>d</sup>ici «Cchi à?». «Vuegliu carni di puercu, vuegliu carni di puercu». Ḍḍa puv<sup>r</sup>edḍa ammazza ḍḍu puercu e cci fa mmanciarì tècchia di carni di ḍḍu puercu. Allora, quannu chiḍḍi cci ji(ru): «Signora, ammâ ppigliari lu puercu». «Ma figlia ie malata» dici «e vuliva la carni di lu puercu». Ci dissi<sup>ru</sup> iḍḍi: «O mi dati lu porchett<sup>h</sup>u o mi dati a-bbòscia figlia. O mi dati lu purchett<sup>h</sup>u o mi dati a-bbòscia figlia». E chiḍḍa nenti fici? «Sta tantìcchia e bi<sup>e</sup>ni ca ti dugnu a mma figlia». Avìa un cani e un-zaccu ranni. Ḍḍu cani lu mpilà inṭra ḍḍu saccu, l'attaccà e cci jiru chiḍḍi. «Signora, dici, n'amm'a pigliari dici a-bbòscia figlia». Dici: «Ḍḍuecu, carricativilla». Ḍḍu cani si jiva pisciannu d'in-cuedḍu, ca chiḍḍu l'avìa caricatu, e cci facià iḍḍu:

«Pìscia pìscia cai<sup>u</sup>rdeḍḍa  
ca arrivata alla bbalatedḍa  
t'aiâ ddari na vasatedḍa.

Quannu arrivammu allu bbalatuni,  
ti l'î ddari um-muzzicuni».

Lu cuntù un avi tîjimpu e mminti tîjimpu. E ccaminava e ccaminava. Allora lu primu ponti lu suprà [superò]. A lu sicunnu ponti si scarṛicà, si scarṛicà si cala d'accussì pirchì avì<sup>a</sup> sciògliri ḍḍu gruppu di ḍḍu cani. Cuimu grapì ḍḍu gruppu ca sciuglì lu saccu accussì, um-muzzicuni ci ṭrà tuttu lu nasu. Lu cuntù iè dittu, lu cuntù è ffinutu. Mi dati a bbiviri ca nun àiu vivutu.



## Riferimenti bibliografici

- Aarne A. e Thompson S., *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters 1961.
- Alinei M., *Dal totemismo al cristianesimo popolare. Sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1984.
- , *Origini delle lingue d'Europa. I. La teoria della continuità*, Bologna, il Mulino 1996.
- , *L'origine delle parole*, Roma, Aracne 2009.
- Barthes R., *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1969, pp. 7-46.
- Bonanzinga S., *Narrazioni e narratori*, in G. Ruffino (a cura di), vol. II, cap. X, 2013, pp. 963-77.
- , *La musica di tradizione orale*, in G. Ruffino (a cura di), vol. II, cap. X, 2013a, pp. 1098-160.
- Bruner J.S., *La fabbrica delle storie*, Bari, Laterza 2002.
- , *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando Editore 2005.
- Calvino I., *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi 1956.
- Capuana L., *Stretta la foglia, larga la via. Tutte le fiabe*, con introduzione di R. Sardo (pp. XIII-LI), Roma, Donzelli 2015.
- Carapezza S., *La metamorfosi di un verista: Luigi Capuana racconta-fiabe*, in «Metamorfosi», Griselaonline. Portale di letteratura, Unimore 2008.
- Castellano C.M., *Pitrè, Calvino, Consolo e I tre racconti dei tre figli di mercanti. Trascrizione a fini demologici e traduzione a fini narrativi*, in G. Massariello Merzagora e S. Dal Maso (a cura di), *I luoghi della traduzione. Le interfacce*. (Atti del XLIII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana), voll. 2, Roma, Bulzoni 2009, pp. 345-56.
- Castiglione M., *Parole del sottosuolo. Lessico e cultura delle zolfare nissene*, Materiali e Ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia, 8, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani - Istituto di Filologia e Linguistica della Facoltà di Lettere e Filosofia 1999.
- , *Onomastica folklorica nelle Fiabe di Giuseppe Pitrè, nel suo anniversario*, in «Il nome nel testo», XXII, Pisa, ETS, 2017, pp. 71-88.

- , *I re animali nelle fiabe di Giuseppe Pitrè: nomi o sostanze?*, in Gianfranco Marrone (a cura di), *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Nuovi Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino 2017, pp. 479-94.
- Castiglione M. e Sardo R., *Lingua, dialetto e scuola*, in G. Ruffino (a cura di), vol. I, cap. VII, 2013, pp. 495-565.
- Cirese A., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo 1973.
- Cocchiara G., *Il linguaggio del gesto*, Palermo, Sellerio 1977 [I edizione Torino 1932].
- Corrao F.M., *Giufà il furbo, lo sciocco, il saggio*, Milano, Mondadori 1991.
- Cusumano N., *Ad infantes terrendos. Sortilegi e disordine metamorfico nell'immaginario mitico greco sull'infanzia*, in I. Buttitta (a cura di), *Miti mediterranei*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta 2008, pp. 47-65.
- Donà C., *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2003.
- Giacobello F., *I larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano, LED 2008.
- Giallombardo F., *Le tessitrici*, in A. Buttitta (a cura di), *Le forme del lavoro*, Palermo, Libreria Dante 1990, pp. 253-65.
- Gonzebach L., *Fiabe siciliane*, a cura di L. Rubini, Roma, Donzelli, 1999 [Sicilianische Märchen, 2 voll., Engelmann 1870].
- De Gubernatis A., *Zoological Mithology or The Legends of Animals*, 2 voll., Londra, Trübner & Co. 1871.
- Fisher W.R., *Narration as a human Communication Paradigm: the Case of Public Moral Argument*, in «Communication monographs», 51, 1984, pp. 1-22.
- Giacalone F., *Principi sirene e contadini. Storie, luoghi e personaggi nelle leggende popolari siciliane*, Vibo Valentia-Milano, Qualecultura/Jaca Book 1989.
- Giallombardo F., *La ricerca di un nuovo status sociale nella narrativa popolare siciliana*, in «Uomo e cultura», VI/1-2, 1973, pp. 126-59.
- Greimas A.J., *Del senso*, Milano, Bompiani 1974 [1970].
- , *Del senso 2: Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1985 [1983].
- Gottschall J., *L'istinto di narrare: come le storie ci hanno resi umani*, Torino, Bollati Boringhieri 2014.
- Havelock E., *La musa impara a scrivere*, Roma-Bari, Laterza 1987.
- Jedlowski P., *Storie comuni: la narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Mondadori 2000.
- Lanaia A., *I nomi della mantide religiosa nel dominio linguistico italiano*, in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano», XXVII, 2003, pp. 1-151.

- Lavagetto M. (a cura di), *Racconti di orchii, di fate e di streghe: la fiaba letteraria in Italia*, Milano, Mondadori 2008.
- Lavinio C., *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia 1993.
- Limentani A. e Infurna M., *L'epica romanza nel Medioevo*, Bologna, il Mulino 2007.
- Lo Nigro S., *Racconti popolari siciliani: classificazione e bibliografia*, Firenze, Olschki 1957.
- Malinowski B., *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Roma, Newton Compton 1976.
- Marazzini C., *Le fiabe*, Roma, Carocci 2005.
- Marchese A., *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori 1983.
- Matranga V., *Trascrivere. La rappresentazione del parlato nell'esperienza dell'Atlante Linguistico della Sicilia*, Piccola Biblioteca dell'ALS, 5, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2007.
- , a cura di, *Bollettino dell'Archivio delle Parlate Siciliane*, 1, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2011.
- Matranga V. e Sottile R., *La variazione dialettale nello spazio geografico*, in G. Ruffino (a cura di), vol. I, cap. III, 2013, pp. 215-74.
- Ong W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino 1986.
- Paternostro G., *Discorso, interazione e identità. Studiare il parlato attraverso i parlanti*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2013.
- Piccillo G., *Di alcune isoglosse più caratteristiche dei dialetti della Sicilia centrale*, in «Bollettino» del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 10, 1969, pp. 359-75; 12, 1973, pp. 287-96.
- Piccitto G., *Schizzo di storia della dialettologia siciliana*, in «Bollettino storico catanese», 5, 1940, pp. 43-65.
- , *La classificazione delle parlate siciliane e la metafonesi in Sicilia*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», IV/3, 1950, pp. 1-34.
- Pitrè G., *Saggio di Fiabe e Novelle Popolari siciliane*, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel editore 1873.
- , *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, voll. 4, Bologna, Forni editore 1968 [Ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, Luigi Pedone-Lauriel editore 1875].
- , *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, L. P. Lauriel di C. Clausen 1889.
- , *Otto Fiabe e Novelle popolari siciliane raccolte dalla bocca del popolo e annotate*, Bologna, Fava e Garagnani 1873.
- , *Cinque novelline popolari siciliane*, Palermo, Montaina 1878.
- , *Cicireddu*, in «Archivio storico delle tradizioni popolari», VI, 1887, pp. 270-72.
- , *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel 1888.

- , *I tre racconti dei tre figli di mercanti. Novelline popolari siciliane*, Introduzione di I. Calvino, traduzioni di S. Addamo, G. Bonaviri, V. Consolo, L. Sciascia, Palermo, Sellerio 1978.
- Prince G., *Narratologia*, Parma, Pratiche 1984.
- Propp V.J., *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton 1984.
- Riolo S., *Nel nome di Giufà. Oralità e (ri)scrittura, folklore e letteratura*, in «Il nome nel testo», XIII, Pisa, ETS 2011, pp. 57-67.
- Rubini L., *Fiabe e mercanti in Sicilia*, Firenze, Olschki 1998.
- Ruffino G., *Sicilia*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- , (a cura di), *Lingua e storia in Sicilia. Per l'attuazione della Legge Regionale n. 9 del 31 maggio*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2012.
- , (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, voll. 2, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2013.
- Saporetti C., *La storia del siciliano Peppe e del poveruomo babilonese*, Palermo, Sellerio 1985.
- Salmon A., *Storytelling. La Fabbrica delle storie*, Roma, Fazi 2008.
- Schirò G., *Canti tradizionali ed altri saggi delle colonie albanesi di Sicilia*, Napoli, Pierro 1923.
- Seriani L., *Italiani in prosa*, Firenze, Franco Cesati 2012.
- Schimmenti M. (a cura di), *Ora ti cuntù...cuntù pulizzani all'antu*, con traduzioni e introduzione di R. Sottile, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari 2016.
- Siracusa Ilacqua D., *I racconti popolari della raccolta Cannizzaro*, Firenze, Olschki 1972.
- Sorgi O., *Preti, frati e monache nei racconti popolari siciliani*, Palermo, Folkstudio 1989.
- Sottile R., *Aspetti della variabilità in Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, in stampa in Atti del Convegno internazionale *Pitrè e Salomone Marino a 100 anni dalla morte* (Palermo 23-26 novembre 2016).
- Spena F., *Miracoli, incantesimi e tesori nascosti. Leggende nissene*, Caltanissetta, Lussografica 2017.
- Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore 1994.
- Vogler C., *Il viaggio dell'eroe*, Roma, DinoAudino 2005.
- VS, *Vocabolario siciliano*, a cura di, G. Piccitto (vol. I), G. Tropea (voll. II-IV), S.C. Trovato (vol. V), Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1977-2002.

# Indice

<i>Introduzione delle curatrici della collana</i>	5
Premessa	7
<b>1. Il patrimonio fiabistico in Sicilia</b>	15
1.1 <i>Primi studi sulla fiaba</i>	15
1.2 <i>Giuseppe Pitrè</i>	18
1.2.1 <i>Elementi comuni alle fiabe pitreiane</i>	20
1.2.2 <i>Dialetto e dialetti</i>	28
1.2.3 <i>Onomastica</i>	29
1.2.4 <i>Mamme-draghe (molte) e padri-draghi (pochi)</i>	37
1.2.5 <i>I re-animali</i>	45
1.2.6 <i>Colapesce</i>	51
1.2.7 <i>Giufà</i>	55
1.3 <i>Varianti ed esecuzioni</i>	58
1.4 <i>Le traduzioni dei I tre racconti dei tre figli di mercanti</i>	63
1.5 <i>Capuana</i>	66
<b>2. Strutture e temi</b>	71
2.1 <i>Struttura e protagonisti della fiaba tradizionale</i>	71
2.2 <i>La classificazione tematica (Aarne e Thompson, AT o AaTh)</i>	79
2.3 <i>Il corpus orale di Canicattì, Delia, Sommatino e Licata</i>	80
2.3.1 <i>Piccicanieddu (Canicattì)</i>	82
2.3.2 <i>Lu re Befè (Delia)</i>	85
2.3.3 <i>Cumpari surciḍḍu, cumpari gaḍḍuzzu (Delia)</i>	86
2.3.4 <i>Bbovu d'Antoni (Delia)</i>	88
2.3.5 <i>Lu cuntù di San Giuseppi (Delia)</i>	89
2.3.6 <i>Lo scambio vantaggioso (Delia)</i>	91
2.3.7 <i>L'anciḍḍuzzu d'oru (Delia)</i>	94
2.3.8 <i>La principessa che non ride (Delia)</i>	99
2.3.9 <i>A jimmuruta (Licata)</i>	106

2.3.10 <i>Don Piacintinu</i> (Licata)	108
2.3.11 <i>Il Mago e Marco</i> (Sommatino)	110
Proposte didattiche	115
Criteri di trascrizione fono-ortografica e conversazionale con esempi	125
Riferimenti bibliografici	129



Stampato nel mese di marzo del 2018  
dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l. - Palermo

Impaginazione: *emme*, Grafica editoriale di Pietro Marletta,  
Misterbianco (CT) - E-mail: emmegrafed@tiscali.it